

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LE MONTAGE TRANCHE SANS ÊTRE TRANCHÉ : LITTÉRATURE ET POLITIQUE DANS *LE
SURSIS* DE JEAN-PAUL SARTRE ET *LES GÉORGIQUES* DE CLAUDE SIMON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

IRAÏS LANDRY

AVRIL 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie la société, sans la violence de laquelle je n'aurais jamais ressenti ce besoin criant de trouver refuge dans les livres. Je remercie Jean-François, de tout mon cœur. Pour sa générosité, qui n'a d'égale que la rare, rare qualité de son travail. Plus important cependant, je le remercie pour son support indéfectible, qui a significativement facilité mon existence au sein d'une institution ayant su décevoir mes idéaux sur une base si tristement régulière. Par pure obligation et de bien mauvaise foi, je remercie les organismes subventionnaires, le CRSH et le FRQSC, pour le soutien financier accordé au détriment de tous les camarades qui ont moins de facilité que moi à jouer le jeu. Je remercie BLT, Margarine Bourgeois et Marie-Pier précieuse, les insurgé-e-s avec qui j'ai eu l'insigne honneur de partager mon peloton d'exécution. Je remercie ma sœur, qui a mené son calvaire en parallèle au mien avec un courage que mille mémoires ne parviendraient qu'à vulgairement esquisser. Je remercie Casimir, pour tous les tatata et tous les plus petits sourires du monde. Je remercie Sylvain, de m'avoir prêté *Éros et civilisation* à un moment crucial de la rédaction, et d'entretenir avec autant d'enthousiasme mon penchant pour le premier des deux termes.

Je remercie finalement et pardessus tout ma mère, que j'aime et aimerai toujours, et à qui je dédie tout ceci. C'est elle qui a su me transmettre le goût de la lecture, mais surtout, *surtout*, ce sentiment constant d'indignation qui seul me donne la force de continuer.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Le montage à l'époque de sa reproductibilité technique : une figure de la modernité.....	7
Chapitre 2	
Le montage politique de l'expérience : idéologies de la guerre et guerre aux idéologies	39
Chapitre 3	
Le montage des fragments de l'Histoire : politique de la dialectique et dialectique de la politique	72
Conclusion.....	102
Bibliographie.....	108

RÉSUMÉ

À partir du *Sursis* de Jean-Paul Sartre (1945) et des *Géorgiques* de Claude Simon (1981), deux romans de montage ayant pour principale thématique la guerre et issus de la littérature française de la deuxième moitié du XX^e siècle, ce travail de réflexion vise à mettre en lumière le caractère politique de la technique du montage littéraire à l'œuvre chez ces deux écrivains. Le premier chapitre présente d'abord le débat philosophique, esthétique et politique qui s'est déroulé au cours des années trente en Allemagne à propos de la validité politique de la technique du montage romanesque. Une deuxième partie est ensuite consacrée aux politiques du montage exprimées par chacun des deux romanciers étudiés. Les thèmes dégagés du débat allemand sont repris comme paradigme d'intellection du caractère politique du montage dans les chapitres 2 et 3 : le deuxième chapitre s'intéresse à la question des liens entre idéologie et montage, tandis que le troisième porte sur les conceptions dialectiques de l'histoire que l'usage de cette technique produit. Les analyses thématiques et formelles de ce mémoire servent ainsi à rapprocher deux écrivains généralement polarisés et, dans une perspective d'histoire culturelle, à dresser un portrait partiel des liens entre littérature et politique en France après la Deuxième Guerre mondiale.

MOTS-CLÉS : LITTÉRATURE FRANÇAISE, MONTAGE ROMANESQUE, POLITIQUES DE LA LITTÉRATURE, IDEOLOGIE, HISTOIRE, DIALECTIQUE.

INTRODUCTION

Le montage romanesque est l'une des techniques littéraires autour desquelles se cristallise le débat esthétique qui divise la gauche intellectuelle allemande des années trente. D'un côté, Georg Lukács, défenseur d'une esthétique reposant sur un réalisme inspiré des grands canons romanesques du XIX^e siècle, s'oppose au montage, qu'il accuse de présenter une vision disloquée du réel qui suppose l'autonomie de ses différents éléments. De l'autre côté, « les trois B », Ernst Bloch, Walter Benjamin et Bertolt Brecht, les plus fervents adversaires de Lukács sur cette question, pour qui la pratique du montage représente la voie royale vers un réel art de la conscience, « sa condition insuffisante mais nécessaire¹ ». Lukács comme ses adversaires se revendiquent du marxisme, et tous aspirent à la théorie qui accouchera de la littérature la plus efficace possible en vue des changements politiques escomptés, à savoir la destruction du capitalisme grâce à la révolution prolétarienne, doublée de la bataille, alors urgente à mener, contre le fascisme allemand. Néanmoins, malgré leurs postulats de départ communs, ces conceptions politiques du montage sont demeurées inconciliables.

Bien entendu, la pratique du montage romanesque ne se résume pas à l'Allemagne des années trente. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai choisi d'étudier la politique du montage à partir d'un autre conflit au sujet de l'articulation de la littérature et de la politique, qui cette fois prend forme en France entre Jean-Paul Sartre et ceux qu'on appela les « Nouveaux Romanciers ». En 1947, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre exprime ses opinions sur la nécessité de l'engagement de l'écrivain à travers ses écrits, que sous-tend une conception transitive et référentielle du langage littéraire. Dès 1953, Alain Robbe-Grillet commence à publier des textes « à visée polémique », qu'il regroupera et publiera dix ans plus tard sous un titre n'autorisant aucun malentendu : *Pour un nouveau roman*. Résolument opposé aux « notions périmées », notamment à l'idée d'engagement, le recueil de Robbe-Grillet prend valeur de manifeste et fera de lui l'une des principales têtes théoriques des « Nouveaux

¹ Philippe Ivernel, « Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1978, p. 107.

Romanciers ». De concert avec un Roland Barthes affirmant alors que « toute écriture politique ne peut que confirmer un univers policier² », cette nouvelle génération d'écrivains élabore au fil du temps une critique, portée par la théorie mais d'abord et avant tout par la pratique, de la position sartrienne. Ce sera entre autres le cas de Claude Simon, écrivain souvent associé à la mouvance du Nouveau Roman, qui, dans les écrits où il se positionne quant aux liens entre littérature et politique, fera de Sartre son principal repoussoir théorique.

Ce mémoire s'attachera à montrer que le dissensus historiquement avéré entre Jean-Paul Sartre et Claude Simon doit être relativisé si on l'étudie du point de vue du montage, qui joue un rôle politique similaire dans leurs œuvres respectives. Le corpus étudié comprend deux romans de montage : *Le sursis* (1945) de Sartre, et *Les Géorgiques* (1981) de Simon. Outre la pratique du montage, ces romans partagent leur thématique principale : la guerre. En effet, *Le sursis*, à travers les points de vue entrecoupés de plus d'une centaine de personnages, raconte les sept jours précédant la signature des Accords de Munich, tandis que *Les Géorgiques* propose une narration fragmentée qui relate les destins entrelacés de personnages vivant à trois époques tumultueuses de l'histoire européenne, la Révolution française, la Deuxième Guerre mondiale et la Guerre d'Espagne. L'interrogation qui sert de fil conducteur à ce travail est la suivante : au vu du débat sur le montage dans l'Allemagne des années trente, c'est-à-dire en gardant en tête les différentes conceptions de la littérature et de la politique qui en découlent, comment la pratique du montage romanesque permet-elle à ces deux romanciers français, que tout semble autrement opposer, de dépeindre la guerre de manière réaliste et de l'appréhender d'un point de vue résolument politique? Ainsi, les analyses de ce mémoire se donneront comme objectif de repenser l'articulation de la littérature et de la politique en envisageant la première comme un dispositif de mise en forme dialectique (au sens benjaminien du terme) des figures de la communauté.

Le premier chapitre brossera tout d'abord un portrait détaillé du débat allemand. J'ai sélectionné une série de textes, qui s'échelonnent de 1930 à 1939, que je présente et explique successivement. Ces textes abordent tous le montage romanesque, ou bien l'expressionnisme allemand, un courant qui a fait usage de cette technique. Bien que la plupart n'aient pas

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1972 [1953], p. 24.

d'interlocuteur défini, j'espère montrer qu'ils se répondent et se suivent de manière cohérente. J'ai aussi tenté de les lier à l'élection du NSDAP (Parti national-socialiste des travailleurs allemands), événement dont je me suis servie afin de diviser la décennie en trois périodes : l'avant NSDAP (1930-1933), l'arrivée au pouvoir du NSDAP (1934-1935) et les années qui précèdent la guerre (1938-1939). La synthèse de ces textes me permet de dégager trois notions, qui seront par la suite centrales pour mes analyses : dialectique, réalisme et totalité. Par la suite, je consacre la dernière partie du premier chapitre aux positions sur le montage et plus largement sur les liens entre littérature et politique dans les écrits théoriques et sorties publiques de Sartre et de Simon. Il s'agit ainsi de produire une nouvelle intelligibilité de leur querelle à la lumière des réflexions philosophiques venues d'Allemagne, et de montrer que leurs idées sur la littérature ne sont pas aussi incompatibles qu'on a déjà voulu le croire. La tâche principale de ce chapitre consistera, dans une perspective d'histoire des idées, à retracer les postulats et présupposés autant politiques que littéraires, parfois explicites, parfois implicites, qui ont structuré les interventions et les représentations des différents acteurs de ces débats. Feront évidemment l'objet d'une attention particulière les aspects propres à faire la lumière sur le caractère politique des pratiques du montage sartrien et simonien.

Dans les deuxième et troisième chapitres, l'analyse des romans à l'étude s'inspirera, non seulement des prises de position de Brecht, Benjamin et Bloch, mais aussi des travaux sur le montage romanesque de Jean-Pierre Morel, à qui j'emprunterai sa typologie du montage romanesque³. Selon lui en effet, le roman de montage possède quatre traits distinctifs : 1) la présence de ruptures typographiques (par exemple l'utilisation alternée du romain et de l'italique); 2) la multilinéarité de l'intrigue; 3) la combinaison de plusieurs régimes narratifs; 4) la mise en évidence d'un travail de répétition à plusieurs niveaux. Deux caractéristiques seront retenues pour chacun des chapitres d'analyse.

Le deuxième chapitre se concentrera sur la question de l'expérience de la politique et de la guerre, dans la mesure où elles sont toutes deux arrimées à des représentations

³ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : Cité – L'Âge d'homme, 1977, p. 38-73.

idéologiques. Je propose que les auteurs se sont tournés vers la technique du montage pour tenter, d'une part, de rendre avec justesse l'expérience de la violence et, d'autre part, de s'opposer aux idéologies qui légitiment la guerre (à des fins conservatrices ou révolutionnaires), comme à celles qui la refusent en bloc. À l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, au centre de l'intrigue des deux romans, les discours qui défendaient la nécessité de la guerre émanaient bien sûr des régimes fascistes en place, qui tablaient principalement sur une combinaison d'idéologies nationalistes, impérialistes et militaristes. Mais une justification de la guerre se trouve aussi du côté de ceux qui auraient dû constituer les adversaires les plus acharnés du fascisme, les différents partis communistes d'Europe. À l'époque, « formellement comme réellement, les décisions sur la stratégie et la tactique qu'adoptent les partis communistes se décident dans les organes de l'Internationale, sur laquelle Staline et ses partisans ont imposé leur autorité incontestée⁴ ». Le pacte de non-agression entre l'Allemagne et l'Union soviétique, signé à la veille du déclenchement de la guerre par les deux puissances, déstabilise ainsi plusieurs communistes. En revanche, une frange de communistes dissidents défend la guerre, mais du point de vue adverse, comme le moyen nécessaire au renversement des régimes fascistes dans un premier temps, puis, lorsque le temps sera venu, pour mener à bien la destruction du mode de production capitaliste, destruction qui ne pourra faire l'économie de la violence. Face à ces prises de position pour la guerre, qui sont sous-tendues par des idées politiques très différentes les unes des autres, on retrouve celles qui la dénoncent. Après la Grande Guerre et ses ravages, le pacifisme gagne en popularité dans les différentes nations européennes. Encore une fois, le pacifisme ne constitue pas un discours monolithique. Deux grandes tendances se démarquent : l'idéologie du pacifisme absolu, où toute guerre est considérée mauvaise, et le pacifisme partiel, ou politique, qui est prôné par ceux qui s'opposent à une certaine guerre en particulier, sans être contre la violence sous toutes ses formes⁵. Dans les romans à l'étude, le montage littéraire permet de dénoncer l'ordre de pensée figé qui structure les représentations idéologiques, qu'elles soient en faveur ou non de la guerre. Participant à la construction d'une prise de

⁴ André P. Donneur, « Partis communistes et partis socialistes : quatre expériences de collaboration : I - Front unique et Front populaire », *Études internationales*, vol. 7, no 4, 1976, p. 555. (542-571)

⁵ Maurice Cranston, « Pacifism as an Ideology », dans *La guerre et ses théories*, Paris : Presses universitaires de France, 1970, p. 54.

position politique fortement antiautoritaire, la technique littéraire du montage indique que ces structures de pensée sont à la fois responsables de la violence et inaptes à en traduire adéquatement l'épreuve. Dans *Le sursis*, je montre que c'est le montage des régimes narratifs qui permettra de mettre en relief le combat des protagonistes contre les bribes idéologiques qui les habitent. Dans *Les Géorgiques*, ce seront plutôt les ruptures typographiques qui amèneront le lecteur à lier les idéologies belliqueuses et la tyrannie représentationnelle, que symbolise notamment la polysémie du terme « canon », à la fois instrument de guerre et standard érigé par la tradition⁶.

Le troisième chapitre s'intéressera quant à lui à la question des liens entre montage et discours historique. Pour ce faire, en plus du débat sur le montage, qui restera mon point d'ancrage, je me servirai du texte de Benjamin « Sur le concept d'histoire⁷ ». Bien qu'il n'y fasse pas directement référence au montage, sa conception de l'histoire en est fortement tributaire, ainsi que le confirme la section sur la théorie de la connaissance du *Livre des passages*. Dans cette veine, j'essaierai de montrer comment, chez Simon comme chez Sartre, quoique de manière différente, le montage sert à remettre en question la vision progressiste de l'histoire, à la base notamment du récit historique instrumentalisé par les appareils d'État pour justifier la guerre, que j'aurai abordé dans le chapitre précédent. Chez Sartre, la rigoureuse synchronicité que produit l'écriture par montage se pose comme manière d'inscrire une conscience vive de l'historicité partagée par l'écrivain et ses lecteurs. La multilinéarité de l'intrigue travaille une forme de dialectique qui se rapproche de la manière dont Benjamin la conçoit, comme un mouvement de pensée capable de provoquer des arrêts fulgurants, des images dialectiques. Chez Simon, le montage tend plutôt à dépasser l'inscription historique en rendant contemporaines différentes époques, transformant l'histoire en un réservoir de situations politiques pouvant s'éclairer les unes les autres lorsque agencées sur un mode parataxique. La mise en relief d'un travail de répétition à plusieurs niveaux accentue l'opposition entre la cyclicité et l'aspect linéaire du temps politique tel que raconté par les différents récits historiques. Par là, *Les Géorgiques* remettent en question la

⁶ Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, vol. 2, no 43, 2007, p. 45-69.

⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], trad. Pierre Rusch, dans *Oeuvres, III*, Paris : Gallimard, 2010, p. 427-443.

capacité de l'idéologie progressiste à appréhender les points de jonction entre les histoires individuelles et collectives, entre la longue durée de la nature et le caractère événementiel du temps politique.

Une fois complétée l'analyse de ces cas de figure, je serai alors à même de conclure en proposant une articulation entre littérature et politique se rapprochant de celle que conçoit le philosophe Jacques Rancière, qui comprend la littérature comme un lieu de partage du sensible et la politique comme une activité portant sur « ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps⁸ ».

⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, p. 11.

CHAPITRE 1

LE MONTAGE À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE : UNE FIGURE DE LA MODERNITÉ

Le montage est un procédé ancien. Son principe réduit à son expression la plus simple consiste à agencer différents éléments de manière à ce qu'ils s'entrecoupent et prennent sens grâce à leur juxtaposition. Sa popularité, de même que celle du collage, une version du montage où les éléments montés sont empruntés tels quels au lieu d'être construits, s'accroît au tournant du XX^e siècle. Le montage est alors « en liaison étroite avec les fondements sur lesquels repose le projet de la modernité », dans la mesure où il nourrit, comme le souligne Jean-Marc Lachaud, « des parti pris esthétiques qui s'opposent aux lois imposées par la philosophie de l'art traditionnelle⁹ ». Le rejet d'une tradition esthétique comprenant l'art comme une sphère séparée de l'expérience se reflète dans les différentes pratiques du montage en littérature, mais également dans les arts plastiques et au cinéma. De manière générale, dans les premières décennies du XX^e siècle, on se met à affirmer, à l'instar de Walter Benjamin, que « l'époque est celle de l'œuvre d'art susceptible de montage¹⁰ », poussant l'idée jusqu'à l'affirmation que « l'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au montage¹¹ ».

Dès les premières années du siècle, le montage et plus particulièrement le collage sont utilisés en peinture chez les cubistes comme partie d'un projet plus large d'aplanissement des perspectives où est rejetée la distinction visuelle entre fond et forme, et qui consiste à présenter simultanément et sans hiérarchisation spatiale plusieurs points de vue sur un même objet. L'idée du montage est aussi présente dans la manière dont le peintre cubiste

⁹ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], no 8, 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 15 février 2014, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/120>.

¹⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], trad. Rainer Rochlitz, dans *Oeuvres, III*, Paris : Gallimard, 2012, p. 84.

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

appréhende le rapport entre la réalité et sa représentation : il « atomise le réel par le regard, et le recompose plastiquement en multipliant les facettes¹² ». Déjà dans sa période analytique (1909-1911), le cubisme produit des toiles faisant état d'une forme embryonnaire de discursivité, grâce, précisément, à cette idée implicite de montage. Sont en effet agencés sur les toiles des fragments de mots décryptables à partir du titre de l'œuvre, qui dicte désormais le mode de sa lecture¹³. Une nouvelle logique est à l'œuvre, où collage et montage indiquent désormais que « l'art dédouble moins le monde par un illusionnisme pictural qu'il ne se constitue de fragments bruts de ce monde¹⁴ ».

Au même moment apparaît un nouveau médium : le cinéma. Il se distingue des autres arts par une production en deux étapes : l'enregistrement d'images, puis leur montage. Les premiers cinéastes conçoivent la représentation comme une suite de tableaux¹⁵, définis comme des « prise[s] de vues d'un seul jet embrassant frontalement la totalité d'un décor peint¹⁶ ». Du tableau l'on passera peu à peu au plan, où n'est plus nécessairement captée une scène dans son entièreté. Selon Jean Mitry, une des conséquences de cette nouvelle conception est la prise de conscience qu'il existe des « [r]elations entre les plans qui n'existent pas dans la réalité », parce que, bien sûr, « la réalité n'est pas morcelée en fragments successifs.¹⁷ » Rapidement on comprend que ce sont ces relations entre les plans, la manière de les articuler les uns aux autres, qui donnent leur sens aux images, que le

¹² Denis Laoureux, *Histoire de l'art. 20^e siècle : clés pour comprendre*, Bruxelles : De Boeck, 2009, p. 40.

¹³ Il n'est par ailleurs pas étonnant que les propriétés discursives du collage et du montage dans la peinture cubiste suscitent l'intérêt d'écrivains, comme Guillaume Apollinaire, qui publie en 1913 un essai sur le cubisme et participe plus généralement à la théorisation du mouvement. *Méditations esthétiques : les peintres cubistes*, publié par Eugène Figuière & Cie, Éditeurs. On peut dans la même veine penser à l'association entre le poète Blaise Cendrars et la peintre Sonia Delaunay, qui réalisent en 1913 *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, un livre-accordéon qui table d'abord sur le principe de la simultanéité. C'est également à la pratique de poètes (Alexeï Kroutchonykh et Vélimir Khlebnikov) que le peintre soviétique Kasimir Malévitch (1879-1935) emprunte l'idée d'associer dans ses collages des motifs qui n'ont a priori pas de liens entre eux.

¹⁴ Denis Laoureux, *Histoire de l'art, 20^e siècle : clés pour comprendre*, op. cit., p. 42.

¹⁵ Cette notion, qui exclut l'idée de montage, avait cours au théâtre, mais aussi dans les spectacles de variété et les opérettes.

¹⁶ Vincent Pinel, *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001, p. 6.

¹⁷ Jean Mitry, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 76.

montage soit cursif (tendant à effacer ses traces) ou constructif (constamment brisé parce que se donnant à voir).

Comme le mentionne Jacques Aumont, tout ce qui se passe d'important dans le cinéma des années vingt arrive « sous la bannière du montage, et plus précisément d'une conception du montage comme *fragmentation*¹⁸ ». C'est du côté des cinéastes soviétiques qu'on retrouve la forme la plus achevée de sa théorisation, et plus particulièrement chez Sergueï Eisenstein, qui lie explicitement ses réflexions au caractère social de l'art. Les années vingt prolongent en effet la Révolution d'Octobre, et « [l]es cinéastes soviétiques réclamaient [alors] une "révolution dans l'art" parallèle à la révolution politique et sociale qui venait de s'opérer dans leur pays.¹⁹ » Pour Eisenstein, le cinéma est politique dans sa capacité de combiner la réalité et la conscience subjective de l'artiste « through a narrative re-construction of the past as memory and recollection²⁰ ». Cette façon de concevoir la représentation cinématographique accorde une grande importance à l'intention et au point de vue : les schémas de composition ne sont plus recherchés « parmi les émotions relatives à ce qui est représenté mais d'abord et surtout parmi les émotions relatives *au comportement envers ce qui est représenté*.²¹ » De plus, dans l'esthétique de la rupture qu'Eisenstein met de l'avant, le rôle du montage rendu visible est entre autres de déstabiliser et de provoquer le spectateur afin qu'il prenne une part active à une expérience cinématographique désormais à l'opposé de « l'illusion de continuité et d'homogénéité » et de la prétendue « transparence²² » de la représentation.

Du côté littéraire, le début du XX^e siècle donne naissance à des groupes d'artistes à la « rhétorique programmatique », qui entendent « sortir la littérature de son repli sur elle-même et la réconcilier avec la vie²³ ». Au-delà d'une simple répétition de la querelle des Anciens et

¹⁸ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris : Éditions Albatros, 1979, p. 44. Aumont souligne.

¹⁹ Vincent Pinel, *Le montage : l'espace et le temps du film*, op. cit., p. 21.

²⁰ Jean Antoine-Dunne, « Introducing Eisenstein's Theory », dans Jean Antoine-Dunne et Paula Quigley (ed.), *The Montage Principle : Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2004, p. 4.

²¹ Sergueï Eisenstein, « De la structure (du film) » [1938-1939], trad. Armand Panigel, dans *Le film : sa forme / son sens*, Paris : Christian Bourgois, 1976, p. 185. Eisenstein souligne.

²² Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 50.

²³ Jean-Pierre Bertrand, « Avant-garde », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 60.

des Modernes, les groupes avant-gardistes, qui se revendiquent eux-mêmes de cette épithète d'origine militaire désignant les troupes qui se battent les premières, défendent une littérature radicalement engagée, quoique polémique, et mettent de l'avant l'homologie structurale qu'ils perçoivent entre leur position et celle des révolutionnaires. Pour parvenir à cette fusion escomptée entre praxis artistique et praxis politique, les avant-gardes historiques, dont les surréalistes sont l'exemple le plus probant, se serviront du montage littéraire, technique à leurs yeux capable d'exprimer ce refus de l'apparence trompeuse de réconciliation entre l'homme et la nature représentée par l'art traditionnel.

Si on laisse provisoirement de côté le dramaturge Bertolt Brecht, le montage littéraire prend surtout forme à partir de la pratique de romanciers : Johannes R. Becher avec son roman anti-guerre *Levisite ou la seule guerre juste* en 1926, Alfred Döblin avec son fameux *Berlin Alexanderplatz* en 1929, ou encore, aux États-Unis, John Dos Passos avec le premier tome de sa trilogie *U.S.A., The 42nd Parallel*, en 1930. C'est à propos de ce dernier que l'expression « roman-montage » fait son apparition en France deux ans plus tard. C'est également à cette époque, en 1933, qu'André Malraux, qui contribue fortement à la réception française de Dos Passos, publie dans la *Nouvelle Revue française* les premiers chapitres de *La condition humaine*, roman représentatif d'une littérature de montage engagée²⁴. Cet alliage de plus en plus populaire entre le roman, forme littéraire issue de la montée de la bourgeoisie et aspirant à la représentation de la totalité, et le montage, technique qui repose d'abord et avant tout sur la fragmentation de la représentation, constituera le cœur d'un vaste débat sur les vertus politiques de la littérature dans l'Allemagne des années trente.

Les enjeux politiques du roman de montage dans l'Allemagne des années trente

Le débat sur le montage romanesque dans l'Allemagne des années trente recoupe plusieurs questions, au vu desquelles il serait probablement plus juste de parler de « débats » sous une forme plurielle. En effet, d'autres techniques littéraires sont alors sous les feux de la rampe (comme le monologue intérieur) et, plus largement, ce sont des attitudes vis-à-vis de l'art qui sont généralement mises à l'examen. Dans la postface qu'il rédige pour *Aesthetics*

²⁴ Malraux projetera d'ailleurs d'adapter *La condition humaine* au cinéma en collaboration avec Eisenstein en 1934.

*and Politics*²⁵, ouvrage qui recueille quelques-uns des textes constituant le corps de ces débats, Fredric Jameson choisit quant à lui de regrouper les interventions en deux camps opposés : réalisme et modernisme. Aux yeux du critique américain, ces disputes représentent l'actualisation d'anciennes polémiques qui concernent principalement le problème de l'historicité. Pour Jameson, le conflit allemand des années trente est l'avatar marxiste d'un débat qui fait retour sur une base régulière, et dont la Querelle des Anciens et des Modernes de la fin du XVII^e siècle fut la première occurrence. La question qui sous-tend ce débat, au-delà de celle du bien-fondé de l'innovation artistique, est de savoir si les formes que l'art emprunte sont des produits historiques ou s'il existe une sphère purement esthétique, qui transcende les époques. Selon Jameson, la nouveauté et l'intérêt du réalisme défendu par Lukács résident dans la tension sous-jacente à son audacieuse revendication d'un statut simultanément esthétique et cognitif pour la littérature. Ce serait grâce à la force de ce postulat que Lukács serait parvenu à dominer la discussion, et ce, en amenant ses adversaires, les tenants du modernisme, à se battre sur son propre terrain, au moyen de ses propres concepts²⁶. À propos de la division conceptuelle retenue par Jameson (et bien d'autres), Peter A. Zusi remarque cependant la chose suivante :

as tidy as this scheme may be, and as much as it seems to explain the hegemony of terms such as "formalism" and "reflection" in the realism debate, it is misleading even on the broad level on which it is obviously meant to apply. First, it codifies the debate into a series of conceptual dichotomies that appears to be infinitely expandable—Hegelian v. Kantian, content v. form, totality v. fragment, rationality v. irrationality, fact v. value, and so on — and offers no criterion for determining which conceptual opposition might represent the primary or essential issue (thus strengthening the impression that ultimately the debate was simply a feud over cultural-political power). And second, it disguises precisely what the two camps shared: the common vocabulary of a cognitive aesthetics.²⁷

Il est vrai que les défenseurs des techniques dites modernistes ne mettent pas moins l'accent sur le côté « réaliste » de leur art que les théoriciens du réalisme. Ils affirment au contraire que la représentation de la complexité de la réalité requiert des procédés tout aussi

²⁵ Fredric Jameson, « Reflections in Conclusion », dans *Aesthetics and Politics*, London, New York : Verso, 2007 [1977], p. 196-213.

²⁶ *Ibid.*, p. 200.

²⁷ Peter A. Zusi, « Echoes of the Epochal: Historicism and the Realism Debate », *Comparative Literature*, vol. 56, no 3, 2004 (Summer), p. 210.

complexes, se traduisant par des formes potentiellement surprenantes, parfois même contre-intuitives, dont le montage est un digne représentant. Plus important encore, les deux camps partagent une même conceptualité esthétique, qui attribue à l'art et à la littérature une fonction cognitive. À la différence de Jameson, je présenterai par conséquent le « clivage significatif qui se creuse dans les années trente au sein de la gauche allemande²⁸ » non pas à partir d'une opposition conceptuelle, mais plutôt d'un cas de figure bien précis, celui de la technique et de la philosophie du montage. Je ferai de plus remonter son origine à 1930, l'année où paraît « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin²⁹ », tandis que Jameson la situe en 1934, moment où Lukács publie « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme³⁰ ». À la suite de Philippe Ivernel, j'appréhenderai le débat des années trente sur la littérature à partir de deux camps opposés : d'un côté Georg Lukács, pourfendeur du montage, et de l'autre ses défenseurs, « les trois B » : Ernst Bloch, Walter Benjamin et Bertolt Brecht. Avant d'entrer dans les textes qui forment le débat, il convient de présenter brièvement les trajectoires intellectuelles des hommes les ayant produits.

Trajectoires intellectuelles : philosophie, littérature et « marxisation »

Georg Lukács naît à Budapest le 13 avril 1885. Il obtient son doctorat de philosophie de l'Université de Budapest en 1906 et continue ses études à Berlin. Le philosophe hongrois doit sa renommée internationale à *L'âme et les formes* (1911), un essai où il s'intéresse à l'histoire des formes littéraires à partir des bases théoriques qu'il tient de l'idéalisme allemand. Toujours à Berlin, il se lie d'amitié en 1912 avec plusieurs penseurs allemands, dont le philosophe Ernst Bloch. Cinq ans plus tard, Lukács est de retour à Budapest, et il entre l'année suivante, en 1918, au Parti communiste hongrois, ce qui marque le début de son passage progressif de l'idéalisme au matérialisme historique. Malgré la notoriété de Lukács, son imposant ouvrage de 1923, *Histoire et conscience de classe*, est frappé d'anathème par

²⁸ Philippe Ivernel, « Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité – L'Âge d'homme, 1978, p. 107.

²⁹ Walter Benjamin, « La crise du roman : À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], trad. Rainer Rochlitz, dans *Oeuvres, II*, Paris : Gallimard, 2010, p. 189-197.

³⁰ Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme » [1934], trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris : L'Arche, 1975, p. 41-83.

l'orthodoxie marxiste-léniniste pour « déviationnisme de gauche », le forçant à se rétracter, ce qui provoquera son mutisme jusqu'au tout début des années trente. C'est en ces mêmes années qu'il publie ses premières critiques littéraires dans la revue *Linkskurve* (1929-1932), organe de la Ligue des écrivains prolétariens-révolutionnaires, créée en 1928 par le KPD, le Parti communiste d'Allemagne. Ses interventions contre le montage datent de cette période.

Ernst Bloch est un philosophe allemand de confession juive qui naît le 8 juillet 1885. Grand penseur de l'utopie, Bloch formule lui aussi ses différentes propositions dans un cadre marxiste, auquel il adhère moins dogmatiquement que Lukács. L'amitié qu'il développe avec ce dernier dans les années dix est d'une grande importance, et « [l'] accord et [l'] état d'harmonie tout à fait extraordinaires » entre les deux hommes ne laissent alors pas facilement présager leurs futures dissensions esthétiques. C'est en effet côte à côte que les deux penseurs « redécouv[r]ent Hegel, avant de se "convertir" à Marx.³¹ » Cependant, malgré leurs affinités philosophiques, des divergences existent déjà qui expliquent leur futur désaccord à propos du montage, notamment sur la question de la totalité. En effet, pour le Lukács de *L'âme et les formes*, tous les contenus de l'œuvre sont dissous dans la forme « en un rapport direct avec la conception héritée des anciens Grecs d'un "monde clos", constituant une "totalité" », tandis que Bloch « semble défendre plutôt le concept d'un monde ouvert riche de possibilités de réalisation non encore extériorisées³² », annonçant ses réflexions sur l'utopie. La conception du montage qu'il développe dans son ouvrage de 1935, *Héritage de ce temps*, comme une forme émanant de la bourgeoisie mais néanmoins chargée de potentialités émancipatrices, sera à cet égard en continuité avec ses réflexions de jeunesse.

Walter Benjamin naît le 15 juillet 1892 dans une famille juive installée à Berlin. Il poursuit dans les années dix des études de philosophie dans plusieurs universités, au cours desquelles il fera la connaissance d'Ernst Bloch et de Bertolt Brecht. Benjamin obtient son doctorat grâce à une thèse intitulée *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, où son goût pour les questions littéraires est déjà marqué. Sa thèse d'habilitation, intitulée *Origine du drame baroque allemand*, dont le refus mettra fin à ses ambitions

³¹ Arno Münster, *Ernst Bloch. Messianisme et utopie*, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 93.

³² *Idem.*

universitaires, porte sur la philosophie de l'histoire mélancolique d'un genre dramatique mineur du XVIII^e siècle allemand, le *Trauerspiel*. Dès la Première Guerre mondiale, Benjamin commence à traduire le poète français Charles Baudelaire, ce qui le mènera peu à peu vers un vaste chantier de recherche, jamais achevé, connu sous les titres *Paris, capitale du XIX^e siècle* ou *Le Livre des passages*. Marxiste peu orthodoxe, Benjamin affirme dans ses notes de travail que, pour « associer une visibilité accrue [de l'histoire] avec l'application de la méthode marxiste », il est nécessaire de « reprendre dans l'histoire le principe du montage³³ ». Ainsi, dans ses différentes interventions sur le montage, Benjamin prendra non seulement sa défense en tant que technique littéraire, mais il l'élèvera également au statut d'instrument d'intellection de la dialectique du temps historique.

Bertolt Brecht naît dans la province bavaroise le 10 février 1898. Contrairement à Benjamin, Bloch ou Lukács, il est d'abord et avant tout un écrivain, bien qu'il accompagne ses œuvres de nombreuses réflexions théoriques. Son expérience (il voit ses camarades de classe peu à peu se faire enrôler) lui apprend à détester la guerre et la société qui la provoque, et il manifeste déjà à 20 ans, en 1918, au sortir de la Grande Guerre, une propension à remettre en question l'ordre établi et à traduire sa critique dans ses œuvres, malgré l'absence d'orientation politique partisane. Ce qui caractérise les années qui suivront, « c'est une attitude passionnelle de refus », où Brecht rejette d'abord l'ordre bourgeois, « qui lui paraît scandaleux³⁴ ». Ce n'est cependant qu'à partir de 1925 que Brecht prendra fermement position dans ses œuvres. En pleine conversion au marxisme, il développe une critique du processus de production à l'intérieur duquel l'homme devient une chose transformable. Sa pièce « Homme pour homme » (1925), qui met en scène le « démontage » d'un individu (en référence aux chaînes de montage des usines), est un témoin de cette évolution. Cette époque est également celle de son célèbre *Opéra de quat'sous*, « la première grande machine de guerre montée par Brecht contre la société bourgeoise », dont le dessein est « de montrer que la société de profit est assimilable aux combinaisons d'un exploiteur de mendiants, d'un

³³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, 3e éd., Paris : Les éditions du Cerf, 2006, p. 477.

³⁴ Fred Fischbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Villeuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 44.

truand et de son ancien compagnon d'armes devenu chef de police », et qu'elle « est fondée uniquement sur des rapports d'argent³⁵ ». C'est également le thème de sa pièce *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, « un amalgame fait de pièces et de morceaux³⁶ », présentée pour la première fois en 1930 à Leipzig. Brecht y pratique pour la première fois le « montage distanciant³⁷ », qu'il ne cessera par la suite de peaufiner.

Le carrefour des années trente

C'est la décennie des années trente qui sert de théâtre aux affrontements au sujet du montage romanesque. J'ai choisi, pour son ouverture, la publication par la revue *Die Gesellschaft* en 1930 d'un texte de Walter Benjamin intitulé « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin³⁸ », et, pour sa clôture, le déclenchement en 1939 de la Seconde Guerre mondiale, qui force l'arrêt d'une grande partie des activités intellectuelles d'alors.

Je propose de diviser ces dix années en trois moments. En premier lieu, les discussions d'avant 1934, qui comprennent l'article de Benjamin sur Döblin, les différentes interventions de Georg Lukács dans *Linkskurve*, et l'essai « Expérience et pauvreté³⁹ » de Benjamin, publié pour la première fois le 7 décembre 1933 dans la revue *Die Welt im Wort*. Ces textes marquent le début du débat sur le montage. En deuxième lieu, les années 1934 et 1935, qui voient paraître trois textes désormais canoniques : l'essai de 1934 de Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme⁴⁰ », source de la polémique qui prendra forme quelques années plus tard autour de l'expressionnisme allemand; l'allocution

³⁵ *Ibid.*, p. 68.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Philippe Ivernel note en effet que dès « les notes sur le très avant-gardiste Mahagonny, [Brecht] oppose avec une netteté tranchante l'esthétique du montage à l'esthétique de la croissance. » Philippe Ivernel, « Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B », *op. cit.*, p. 113.

³⁸ Walter Benjamin, « La crise du roman : À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], *op. cit.*, p. 189-197.

³⁹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1930], trad. Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 37-49.

⁴⁰ Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme » [1934], *op. cit.*, p. 41-83.

« L'auteur comme producteur⁴¹ », que Benjamin donne devant l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934, où il fait du montage, tel que pratiqué par Brecht, la figure par excellence de la littérature révolutionnaire; et l'ouvrage d'Ernst Bloch *Héritage de ce temps*⁴² (1935), où le philosophe défend la pratique du montage. Ces interventions constituent un second temps du débat dans la mesure où elles sont toutes profondément marquées par l'accession au pouvoir du parti Nazi en Allemagne en 1933. En troisième et dernier lieu, la période qui s'étend de 1935 à 1939. Elle comprend l'affrontement au sujet de l'expressionnisme allemand entre Lukács et Bloch en 1938 dans la revue *Das Wort*. J'inclus également dans cette dernière phase du débat les cinq essais que Brecht rédige en 1938 en réponse à Lukács, mais qui ne paraîtront qu'en 1967, après sa mort, dans une collection de ses textes regroupés sous le titre *Zur Literatur und Kunst* (*Sur la littérature et l'art*). Ils s'intitulent « Le débat sur l'expressionnisme », « Les essais de Georg Lukács », « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme », « Remarques sur un article » et « Popularité et réalisme »⁴³.

1930-1933 : le montage monte sur les planches

En 1930, dans « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », Walter Benjamin utilise le terme « crise » pour nommer ce qu'il conçoit en réalité comme la possibilité de conjurer un désastre. Son texte commence en effet, dans la continuité de *La théorie du roman* de Lukács, par opposer le genre du roman à celui de l'épopée, et par déplorer le « dangereux mutisme⁴⁴ » que la forme romanesque impose à ses lecteurs. Vue sous cet angle, la crise qu'il diagnostique acquiert un tour positif, lui permettant d'affirmer que ceux qu'on accuse de malmenier le roman ressuscitent plutôt « l'esprit de la narration⁴⁵ » en ce qu'ils cherchent une solution à ce mutisme romanesque. Pour lui, Alfred Döblin, dont

⁴¹ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], trad. Philippe Ivernel, dans *Essais sur Brecht*, Paris : Éditions La fabrique, p. 122-144.

⁴² Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, 1978 [1935].

⁴³ Ces cinq essais sont disponibles en traduction française aux éditions de l'Arche : Bertolt Brecht, *Sur le réalisme précédé de Art et politique : considérations sur les arts plastiques*, trad. André Gisselbrecht, Paris : L'Arche, 1970, p. 80-111.

⁴⁴ Walter Benjamin, « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », *op. cit.*, p. 190.

⁴⁵ *Idem.*

le roman de montage *Berlin Alexanderplatz* est caractéristique de la crise qu'il expose, est un « narrateur-né⁴⁶ » qui réussit à ramener dans le roman ce qui en avait été exclu par la forme typique du roman bourgeois : l'oralité essentielle à toute transmission réelle de l'expérience humaine. Benjamin cite Döblin avec admiration lorsque ce dernier affirme que « [l']écrivain épique qui s'exprime uniquement par l'écriture laisse échapper les forces formatrices les plus essentielles de la langue », condamnant du même souffle la forme close du livre, « la mort des langues réelles⁴⁷ ». C'est au montage qu'est dévolue la gloire de la libération : ce procédé « fait éclater le "roman", aussi bien du point de vue structurel que stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel.⁴⁸ » *Berlin Alexanderplatz* relate ainsi l'histoire de son protagoniste, Franz Biberkopf, à l'aide d'un montage « si dense que l'auteur a du mal à y prendre la parole », où le lecteur « voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces⁴⁹ ». Pour Benjamin, le montage véritable doit en effet tabler sur le document. Le romancier-monteur devient un chroniqueur du temps présent, sélectionnant ses matériaux et les juxtaposant pour en faire jaillir les diverses significations au sein d'une narration complexe qui met au jour la dialectique des contradictions sociales recélées par les documents.

Encensé par Benjamin, l'usage du document réel dans le roman est fermement condamné par Lukács un an plus tard au moyen d'une série d'articles publiés dans *Linkskurve*. Les trois articles de cette série s'intitulent « Les romans de Willi Bredel » (1931), « Tendance ou prise de parti » (1932) et « Reportage ou mise en forme. Remarques critiques à propos d'un roman d'Ottwalt » (1932). Lukács y conduit une inlassable critique du montage, que pratiquent deux romanciers allemands : Ernst Ottwalt, avec ses romans *Ruhe und Ordnung* (1929) et *Denn sie wissen, was sie tun* (1931), et Willi Bredel, avec son roman de 1930 *Maschinenfabrik N&K*. Les deux écrivains sont à l'époque membres du KPD, ce qui transparaît particulièrement dans *Maschinenfabrik N&K*, un roman dont le postulat central est

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁹ *Idem.*

la primauté du Parti dans le mouvement ouvrier. Lukács sera d'ailleurs plus clément avec ce dernier, et reconnaîtra la validité de la tentative romanesque, en déplorant toutefois la nature des techniques narratives employées. Selon lui, autant chez Ottwalt que chez Brecht, le montage de différents épisodes, qui s'interrompent les uns les autres, a pour effet de détruire l'illusion narrative nécessaire à l'efficacité de toute œuvre cognitive.

Lukács reconnaît bien sûr que la réalité n'est pas immédiatement donnée, et c'est à tort qu'on a parfois voulu voir dans ses positions une théorie mécaniste du reflet. Lukács accorde une importance cruciale au travail de mise en forme de la voix narrative, absente, selon lui, du principe de juxtaposition à la base de tout roman de montage. Non seulement les différents épisodes n'y sont ni ordonnés chronologiquement, ni relatés conformément à la causalité, mais le narrateur omniscient y est banni, au profit de la démultiplication des points de vue concurrents⁵⁰. Comme la fonction principale de la voix narrative lukácsienne est d'assurer la synthèse des phénomènes de manière aussi cohérente que possible, le roman de montage lui paraît incapable de produire un savoir sur le monde, à le dévoiler dans la vérité de sa totalité synthétique. C'est ainsi que Lukács peut se permettre de reprocher à Ottwalt, qui inclut dans son roman des extraits de procès, un « fétichisme des faits », qui tend à reproduire des structures répressives (les structures judiciaires) sans que celles-ci ne soient pour autant critiquées. Seul un roman qui explique le document au lieu de simplement l'exhiber fera prendre conscience au lecteur que les conditions de production socio-économiques sont l'authentique moteur de la société et de ses injustices.

À la fin de 1933, la revue *Die Welt im Wort* publie « Expérience et pauvreté », un essai de Walter Benjamin s'inscrivant dans la lignée de son texte sur Döblin. Bien que rien ne l'indique directement dans l'article, il est néanmoins possible de comprendre « Expérience et pauvreté » comme une réponse aux propos de Lukács dans *Linkskurve*. Le désastre que le

⁵⁰ « La "marque de fabrique" du roman de montage proprement narratif tient dans l'association de deux traits spécifiques : - l'absence de deux des principaux rôles fictifs largement employés par les romanciers de toutes les époques : le narrateur-personnage (témoin ou héros des événements qu'il relate à la première personne) et le chroniqueur omniscient ou "auctorial" qui règle et légitime comme il l'entend ses interventions aussi bien que ses silences; - la présence d'un système narratif qui est au minimum un découpage prosodique détaillé et, au maximum un dispositif agençant plusieurs régimes de narration. » Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 57.

roman de Döblin semblait pouvoir conjurer est décrit dans « Expérience et pauvreté » (ainsi que trois ans plus tard dans « Le conteur », un essai sur Nicolas Leskov⁵¹ qui reprend en les explicitant les thèses de 1933) comme l'incapacité pour l'homme de raconter ses expériences, au fondement, selon Benjamin, de la transformation graduelle du genre de l'épopée vers celui du roman bourgeois. Le vrai conteur⁵², que Benjamin oppose au romancier et dont Döblin est un des rares exemples vivants, « tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. » Le romancier, quant à lui, « s'est détaché de son environnement », et ne peut mettre en scène qu'un protagoniste qui « n'est plus capable d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil.⁵³ » Ainsi, pour Benjamin, s'opposant à Lukács, le roman tel qu'il s'est développé avec la montée de la bourgeoisie n'a pas la possibilité de constituer un exemple probant de la réalité de l'expérience humaine.

« Expérience et pauvreté » affirme que la communicabilité de l'expérience est en déclin et que ce déclin s'est accéléré depuis le retour des soldats des champs de bataille de la Grande Guerre, témoins muets d'un « déploiement monstrueux » de la technique. Simultanément se manifeste toutefois une « richesse oppressante d'idées qui filtrent chez les gens ». Cette « richesse d'idées » fait référence à l'ampleur croissante de notre patrimoine culturel, mais également, Benjamin l'explique dans « Le conteur », au courant documentaire et à ce qu'il appelle « l'information », l'équivalent du style « reportage » que Lukács dénonçait dans *Linkskurve*. Le constat de Benjamin est clair et fait bel et bien écho à celui de Lukács : « Chaque matin nous rapporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables.⁵⁴ » Benjamin et Lukács sont cependant en désaccord sur les raisons qui empêchent le reportage de rendre compte correctement de la vérité de l'expérience

⁵¹ Walter Benjamin, « Le conteur : considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], trad. Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, op. cit., p. 53-106.

⁵² Dans les traductions des textes de Benjamin, les termes « narrateur » et « conteur » sont utilisés pour traduire le substantif allemand *Erzähler*. Je privilégie « conteur », pour insister sur l'oralité et la tradition, centrales dans le propos de Benjamin.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

humaine. Pour Lukács, le montage, particulièrement de documents réels, pose problème par le manque d'explications qui accompagnent les éléments montés. Pour Benjamin, le problème vient plutôt du fait « qu'aucun événement ne nous parvient qui n'ait [d'abord] été truffé d'explications⁵⁵ ». Benjamin croit en effet que « [l]a moitié déjà de l'art de conter consiste [...] à garder une histoire vierge d'explications lors de sa restitution⁵⁶ », ce qui donne la liberté à l'auditeur de l'histoire « d'arranger la chose comme il l'entend » et d'en faire à sa guise le véhicule de sa propre expérience.

Dans cette perspective, la pauvreté prend une valeur positive, permettant à Benjamin de se porter à la défense de la technique du montage, jamais mentionnée dans son texte mais utilisée pour sa construction⁵⁷. Pauvre en apparence dans son principe paratactique, le montage révèle en réalité la richesse d'une expérience qui dépasse potentiellement le cadre autrement figé, normatif et surtout exagérément explicatif de la narration omnisciente, dont un récit réellement cognitif ne pouvait, selon Lukács, se passer.

1934-1935 : le montage, un triomphe de la volonté fasciste?

Un an après l'élection du Parti national-socialiste en mars 1933, le débat politique sur le montage prend un nouveau tournant. La menace désormais concrète que représente le fascisme allemand s'ajoute à celle du capitalisme florissant, et le montage se voit par conséquent obligé de se défendre simultanément sur ces deux fronts.

En 1934 paraît dans le périodique communiste *Internationale Literatur* un essai au titre moqueur, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme », où Lukács s'attaque à l'expressionnisme allemand des premières décennies du siècle. « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme » commence par une présentation socio-historique de l'expressionnisme. L'intention de Lukács est de « mettre au jour la base sociale de ce mouvement et les présupposés idéologiques qui en découlent, pour, à partir de là, porter un jugement sur sa

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Au début de sa traduction d'« Expérience et pauvreté », Cédric Cohen Skalli indique en effet que « [l]e style [...] très particulier de Walter Benjamin, émaillé de rugosités et reposant sur la technique du montage et de l'association, ne respecte pas volontairement la syntaxe. »

méthode créatrice⁵⁸ ». Bien que beaucoup d'expressionnistes dénoncent la bourgeoisie, Lukács est convaincu que « l'expressionnisme n'a pu se hisser qu'à une opposition idéologique contre "l'esprit bourgeois" en général, opposition qui trah[it] son fondement bourgeois et en conséquence sa base idéologique commune avec l'esprit bourgeois "combattu", par le simple fait qu'elle détach[e] par principe et a priori ce concept d'"esprit bourgeois" de tout contexte de classe.⁵⁹ » Lukács, ici résolument matérialiste, reproche à l'expressionnisme son idéalisme et le caractère abstrait des concepts qu'il manie, le fait d'abstraire n'étant « pas une approche des racines sociales des phénomènes, mais au contraire un moyen de s'abstraire de celles-ci⁶⁰ ». C'est cet éloignement d'une vision proprement matérialiste de l'existence qui permet également à Lukács de rapprocher l'expressionnisme d'un irrationalisme qui fera de lui « l'un des nombreux courants idéologiques bourgeois qui déboucheront plus tard sur le fascisme⁶¹ » : l'expressionnisme, même de gauche, dans son absolutisation idéaliste du pacifisme, de la non-violence et surtout de « l'esprit bourgeois », est du côté d'un réformisme incapable, dans son « éloignement général à l'égard des problèmes concrets de l'économie⁶² », de mettre à terre le régime capitaliste, « mystifiant » au contraire ces questions de manière croissante. C'est ainsi que même la « critique animée d'intentions honnêtes se développe [...] – inconsciemment et involontairement – jusqu'à constituer une partie intégrante, une nuance particulière, du courant idéologique fondamental et général de l'époque⁶³ », se transformant facilement « en son extrême opposé, [...] en n'importe quelle critique démagogique du capitalisme à laquelle, ultérieurement, le fascisme devra également l'essentiel de sa base de masse⁶⁴ ».

Tout comme dans « Expérience et pauvreté », le montage comme technique littéraire n'est pas abordé directement dans l'essai de Lukács, même si la technique est populaire chez

⁵⁸ Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme », *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54. Il le réitérera même après que le régime d'Hitler ait catégorisé l'expressionnisme parmi les courants artistiques dégénérés.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

nombre d'expressionnistes. Cependant, lorsque Lukács, dans la dernière partie de son essai, s'en prend à la méthode créatrice de l'expressionnisme, on constate par son vocabulaire que c'est en grande partie le montage, comme principe de construction littéraire, qui lui pose problème. En indiquant dans un premier temps que, chez les expressionnistes, « la réalité est conçue dès le départ comme "chaos", donc comme quelque chose d'inconnaissable, d'insaisissable, d'existant sans lois », et dans un deuxième temps que leur méthode d'accès à l'essence des choses consiste à « isoler, dépecer, détruire tous les rapports dont l'enchevêtrement anarchique constitue justement le "chaos" », Lukács est bel et bien en train de s'attaquer à une forme de narration paratactique refusant de mettre en place de manière fluide et sans interruption un monde dépeint dans la totalité de ses rapports et de ses agencements. La façon qu'ont les expressionnistes de raconter l'expérience subjective est conçue par Lukács comme un montage chaotique et irrationnel qui « isole », « dépece » et « détruit » le monde sans l'expliquer, ayant pour tort ultime de faire le jeu du régime totalitaire, fasciste et capitaliste qui se fortifie alors en Allemagne.

Bien entendu, tous ne sont pas d'accord avec Lukács. La même année, Walter Benjamin prononce un discours à Paris devant l'Institut pour l'étude du fascisme intitulé « L'auteur comme producteur », où il tente de réhabiliter le montage en montrant comment celui-ci peut s'opposer au fascisme. Pour ce faire, il débute par qualifier de stérile le couple conceptuel opposant la forme au contenu. Il est alors de coutume d'affirmer que la qualité d'une œuvre est tributaire de la justesse de sa tendance politique, dont la présentation doit être explicite. C'est donc dire que le contenu seul d'une œuvre est responsable de sa fonction cognitive. Benjamin entend neutraliser la différence entre forme et contenu en affirmant que le concept de tendance, c'est-à-dire le contenu politique d'une œuvre, est inadéquat pour la critique puisque, selon lui, « la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne aussi littérairement⁶⁵ », l'appareil de production et de publication bourgeois pouvant en effet « assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède⁶⁶ ». Benjamin souhaite ainsi « faire avancer [...] l'étude du fascisme⁶⁷ » en

⁶⁵ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 122.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 132.

modifiant la manière dont on a coutume de s'interroger sur la fonction politique d'une œuvre : il ne s'agit plus de se demander où est l'œuvre face aux rapports de production, mais plutôt où elle se situe en eux. L'enjeu devient par conséquent celui de la technique employée par un auteur et du rapport qu'elle entretient avec l'appareil de production littéraire : une technique littéraire révolutionnaire s'attaque à l'appareil qui la produit dans le but de le transformer. C'est à l'aide de la technique du montage, utilisée par le théâtre épique de Bertolt Brecht, que Benjamin exemplifiera ses thèses. Le montage distanciant que Brecht pratique réussit en effet le tour de force de « changer le rapport fonctionnel entre scène et public, texte et représentation, metteur en scène et comédien », et ce, simplement « en faisant interrompre les actions⁶⁸ ». En posant l'équation en ces termes, Walter Benjamin éconduit le réalisme canonique du XIX^e siècle qui sert de modèle absolu à Lukács et auquel il n'a de cesse de comparer pour les rabaisser les courants littéraires modernes, qu'il juge « décadents ».

L'année suivante, en 1935, Ernst Bloch publie un ouvrage philosophique intitulé *Héritage de ce temps*, qui fait écho à plusieurs des thèses benjaminienes sur le montage. Il reprend des formulations très proches de celles d'« Expérience et pauvreté » quand, par exemple, il affirme que « [d]ans le montage culturel et technique [...] la cohésion de l'ancienne surface est détruite et une nouvelle cohérence est constituée.⁶⁹ » C'est par contre cette fois le montage comme principe philosophique typique de toute une époque qui est en jeu. Dans son livre, Bloch parle en effet de littérature, mais aussi de montage photographique, de greffes sur le corps humain, de jazz, de revues de cabaret, ou encore de figures abstraites de l'esprit comme des « mosaïques à base de guenilles, de haillons et de relâchement⁷⁰ ». Bloch, conscient de l'origine bourgeoise du montage et de l'utilisation du procédé par le pouvoir nazi, par exemple dans ses films de propagande, se risque tout de même à une tentative de sauvetage. Il propose pour ce faire de distinguer deux formes de montage : d'une part le « montage immédiat », à savoir le montage typiquement bourgeois qui est « un moyen

⁶⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁹ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁰ *Idem.*

de cacher le vide par une construction », et d'autre part le « montage médiat », dont les parties, une fois correctement assemblées, sont utilisables pour révéler « l'arrière-plan » du monde. Le montage « authentique » est par conséquent pratiqué par « l'expressionnisme authentique », « la première forme [...] du montage-rêve non objectif, ou objectif d'une autre manière, de notre époque.⁷¹ » Comme Benjamin disant de Döblin qu'il fait éclater le roman grâce au montage, Bloch affirme que l'expressionnisme consiste à « faire exploser l'image⁷² » et à dynamiter la réification, contrairement par exemple au montage qu'on retrouve dans l'art décoratif, au caractère factice. L'expressionnisme monte, « avec les fragments du monde », « des images utopiques et archaïques » qui sont « des excès et des espérances de nature matérielle⁷³ ». Bloch, avant même que ne commence leur débat sur la question, réplique en quelque sorte à Lukács : l'espérance utopique est certes de l'ordre de l'idéal, mais elle possède également une matérialité que le montage parvient à concrétiser.

1938-1939 : La révolution sera réaliste ou ne sera pas

En 1938, le dialogue entre Lukács et Bloch s'amorce au travers d'articles où les deux philosophes s'adressent l'un à l'autre. Bloch publie dans la revue *Das Wort* une réponse à un article d'Alfred Kurella empruntant les arguments de Lukács afin de s'en prendre à l'héritage de l'expressionnisme. Bloch écarte rapidement le disciple et désigne son véritable interlocuteur. L'expressionnisme est cette fois défendu par le philosophe allemand comme le reflet nécessaire d'une époque de transition où la bourgeoisie est en train de se désintégrer, mais où le prolétariat n'est pas encore en état de prendre les rênes. C'est bien la problématique explorée dans *Héritage de ce temps* qui est reprise : « la bourgeoisie en déclin, dans la mesure même où elle est en déclin, apporte-t-elle des éléments à la construction du monde nouveau, et, le cas échéant, quels sont ces éléments?⁷⁴ » Et Bloch de répondre, bien entendu, que le montage est bel et bien l'un de ces éléments.

⁷¹ *Ibid.*, p. 207.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Ernst Bloch, « Avant-propos à l'édition de 1935 » [1935], dans *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 7.

Faisant cette fois référence à « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme », Bloch identifie précisément les problèmes de la méthode lukácsienne. Bloch critique d'abord l'utilisation par Lukács de sources secondaires pour analyser la portée sociale des écrivains expressionnistes, laissant de côté les textes proprement créateurs. Puis, le philosophe allemand s'attaque au cœur de la question : d'une part, Lukács a tort de penser que le mouvement anti-guerre auquel les expressionnistes ont participé est par essence contre-révolutionnaire sous prétexte qu'il critique d'une même voix la violence sous toutes ses formes, celle de la guerre comme celle nécessaire à la prise de pouvoir prolétarienne. Replacé dans le contexte de la Grande Guerre, le pacifisme exalté par les expressionnistes, un pacifisme partiel puisqu'il naît en réponse à un conflit géopolitique bien spécifique, a bel et bien une portée révolutionnaire. Elle n'est cependant mesurable que si les textes des expressionnistes sont interprétés dans le contexte qui a vu naître leurs protestations. En extrayant les prises de position des expressionnistes par rapport à un événement spécifique, la Grande Guerre, et en les appliquant unilatéralement à tout contexte révolutionnaire, Lukács fait subir un traitement insuffisamment dialectique aux événements politiques. Ainsi, selon Bloch, l'attitude pacifiste était pendant la guerre « parfaitement révolutionnaire, et même objectivement révolutionnaire⁷⁵ ».

D'autre part, Bloch accuse Lukács de promouvoir un « néo-classicisme increvable », où la « conviction que tout ce qui a été produit après Homère et Goethe n'est pas respectable si l'œuvre ne suit pas parfaitement leur exemple, ou plutôt l'abstraction qu'on en tire⁷⁶ ». Les rôles sont par conséquent renversés, et Lukács se voit à son tour taxé d'idéalisme anhistorique. En élevant les réalistes d'une autre époque au statut de modèle intemporel, Lukács se trouve à les abstraire de leurs racines sociales, le même geste qui, selon Lukács lui-même, empêchait les expressionnistes de développer une pensée proprement révolutionnaire. Par ailleurs, Bloch remarque que la « totalité ininterrompue » que Lukács prône et sur la base de laquelle il se permet de refuser la narration fragmentaire et constamment interrompue du montage « s'est surtout développée dans les systèmes idéalistes⁷⁷ ». Pour Bloch, le tort

⁷⁵ Ernst Bloch, « Discussions sur l'expressionnisme » [1938], dans *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 247.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 250.

principal de Lukács repose sur sa confusion entre « l'essai expérimental de mise en pièces » du montage authentique et « l'état de décadence » du monde, incapable qu'il est d'apercevoir ce qu'il y a de subversif dans la manière dont l'expressionnisme « met à profit les éclatements réels de la cohérence des surfaces et tente de découvrir quelque chose de nouveau dans les espaces vides⁷⁸ ».

Lukács réplique longuement, la même année et au sein de la même revue, dans un article intitulé « Il y va du réalisme⁷⁹ ». Cette fois, il se sert de la catégorie du réalisme, qui correspond à ce qu'il conçoit comme un véritable art d'avant-garde, et assimile tout ce qui ne relève pas de ce type de réalisme à de l'art tendancieux et contre-révolutionnaire. Il donne par là suite à un essai de 1936, « Raconter ou décrire?⁸⁰ », où il définissait le réalisme en l'opposant au naturalisme et en réduisant au formalisme tout ce qui se rapprochait du « reportage » (comme le montage de documents) et d'une description passive (comme le subjectivisme fragmenté des expressionnistes). En réponse à Bloch et à ses commentaires sur le caractère fragmentaire du monde moderne, reflété par le montage expressionniste, Lukács continue à défendre, dans un schéma marxiste où superstructure et infrastructure sont mécaniquement rapportées l'une à l'autre, l'idée que les fragments perçus par la conscience de l'artiste relèvent de l'idéologie, le capitalisme étant le mode de production de « la société bourgeoise dans son unité entre économie et idéologie⁸¹ ». C'est donc seulement « [à] la suite de la structure objective de ce système économique [que] la surface du capitalisme apparaît "déchirée" », celle-ci se composant « d'éléments qui s'autonomisent de manière objective et nécessaire⁸² ». Le montage, en ce sens, n'est plus seulement une technique littéraire plus ou moins apte à dépeindre le réel, mais bien la forme par excellence à l'intérieur de laquelle se meut (et grâce à laquelle peut se perpétuer) l'idéologie capitaliste.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Georg Lukács, « Il y va du réalisme » [1938], dans *Problèmes du réalisme*, Paris : L'Arche, 1975, p. 243-273.

⁸⁰ Georg Lukács, « Raconter ou décrire? » [1936], dans *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, p. 130-175.

⁸¹ Georg Lukács, « Il y va du réalisme », *op. cit.*, p. 246.

⁸² *Ibid.*, p. 247.

La dernière riposte à Lukács est constituée d'articles rédigés par le dramaturge et théoricien Bertolt Brecht. Tout semble indiquer que ces articles ont été écrits en vue d'une publication dans la revue *Das Wort*, dont Brecht était un des rédacteurs. Ils ne furent cependant rendus publics qu'après sa mort⁸³. Dans ces articles Brecht prend la défense du montage à partir de ses propres projets littéraires. Au moment où il écrit ses réponses à Lukács, il est en train de rédiger *Les affaires de Monsieur Jules César*, un roman de montage où, à travers la concaténation des différents points de vue, son propre point de vue, dit-il, « apparaît⁸⁴ ». Il est d'accord avec Lukács à propos de la nécessité d'une prise de position de l'artiste à l'égard de ce qu'il dépeint, proposition à la base de l'ensemble de sa pratique artistique. C'est également d'une même voix que les deux marxistes affirment que seule une littérature réaliste a le potentiel d'être révolutionnaire. C'est au sujet de la définition du réalisme que leurs opinions diffèrent. Brecht allègue en effet que les motifs l'ayant poussé à se tourner vers la technique du montage sont d'ordre purement réalistes. Le dramaturge porte une attention particulière à la forme, et, tout comme Benjamin, la croit porteuse d'un sens politique au même titre que ce qu'elle représente. Sa recherche de modèles formels tente d'aménager une vision réaliste de ce qu'il perçoit comme étant les données de la réalité les plus urgentes à communiquer, réalité qu'il appréhende lui aussi à l'intérieur d'un paradigme marxiste. Ainsi, son usage d'une forme comme le montage est constamment arrimé à l'impératif politique de dévoilement des enjeux de la lutte des classes que la bourgeoisie préfère taire. Pour Brecht, il va de soi qu'une littérature réaliste dépeindra l'homme moderne « déshumanisé », « dont la vie intérieure est dévastée », « traqué », menant « une vie d'enfer », possédant des « facultés logiques affaiblies » qui lui font croire que « les choses ne sont plus liées comme elles l'étaient⁸⁵ ». En montrant et faisant ressentir la réalité quotidienne des masses ouvrières comme elles la perçoivent, même si cette perception est produite par la

⁸³ On ignore si Brecht fut victime de censure ou si, par prudence, il prit lui-même la décision de ne pas les soumettre au comité éditorial de la revue.

⁸⁴ Bertolt Brecht, « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme » [circa 1938], dans *Sur le réalisme précédé de Art et politique : considérations sur les arts plastiques*, op. cit., p. 90.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

conscience réifiée, une forme littéraire comme le montage sera réaliste dans sa façon de « nou[er] des liens avec les sales temps modernes⁸⁶ ».

Par cette réhabilitation de la forme, Brecht réhabilite également le droit de l'artiste à l'expérience formelle, et par ricochet son droit à « l'honnête erreur ». Il ne s'agit pas de « démanteler la technique, mais de la perfectionner⁸⁷ », ce qui demande de laisser à l'artiste la liberté d'innover. Pour Brecht, l'innovation, qui passe d'abord par la recherche de nouvelles formes, n'est jamais un pur formalisme. Brecht soutient plutôt l'inverse, retournant contre Lukács ses propres attaques : d'abord parce que, « face aux exigences toujours nouvelles d'un environnement social en constante transformation, s'en tenir aux formes anciennes et conventionnelles, cela aussi, c'est du formalisme⁸⁸ » ; ensuite parce que la théorie du réalisme lukácsienne ne se base que sur une seule et unique forme, celle du roman, délaissant notamment la poésie et le théâtre. Ce à quoi il ajoute cet appel à l'autorité suprême : « [p]our dévoiler la causalité sociale, Marx, Engels, Lénine n'ont cessé de recourir à des formes nouvelles. Lénine ne disait pas seulement autre chose que Bismarck, il le disait autrement.⁸⁹ » En se basant sur une seule et unique forme afin de définir ce qu'est le réalisme, Lukács est celui qui pêche par formalisme, et non pas l'artiste de son temps qui essaie, notamment par la forme, de rendre compte des changements que le capitalisme a connus depuis le XIX^e siècle. Sans compter, bien sûr, que même Balzac insérait « sans arrêt, par montage, des dizaines et des dizaines de pages sur des thèmes "qui n'ont rien à voir avec le sujet"⁹⁰ », Brecht rappelant par là que le montage n'a rien de bien neuf, et que ce qui dérange en réalité Lukács est le montage qui ose afficher le principe auquel il obéit.

On peut regrouper les différents aspects du débat sur le montage littéraire sous les trois thèmes que sont la dialectique, la totalité et le réalisme. Le montage est d'abord scruté selon

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Bertolt Brecht, « Le débat sur l'expressionnisme » [circa 1938], dans *Sur le réalisme précédé de Art et politique : considérations sur les arts plastiques*, op. cit., p. 81.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

son aptitude à performer un traitement dialectique du réel, c'est-à-dire, principalement, à appréhender les contradictions que le mode de production capitaliste recèle. Pour Lukács, le roman doit non seulement dépeindre les contradictions socioéconomiques, mais il doit en outre les expliquer et en produire la synthèse. Selon Benjamin, au contraire, le roman de montage, par son refus d'expliquer l'agencement de ses matériaux, permet une mise en forme de l'expérience humaine au final plus dialectique que la narration cohérente et suivie du roman bourgeois né au XIX^e siècle. Ce désaccord repose en réalité sur la définition de ce qu'est un véritable traitement dialectique de l'événement politique. Chez Lukács, la contradiction (une thèse et son anti-thèse) doit être résolue, et la synthèse émanant de cette résolution ne peut qu'être opérée, en littérature, par un narrateur omniscient en possession de toutes les informations. Pour Benjamin, la pensée dialectique est également un processus dynamique travaillant à partir de contradictions, mais le résultat de son action n'est pas nécessairement de l'ordre du concept figé et synthétique. Un montage de différentes voix narratives non hiérarchisées et de documents réels sera de ce point de vue plus adéquat qu'un narrateur omniscient pour rendre compte de la diversité de l'expérience humaine. Et c'est précisément grâce à cette absence d'explications qui caractérise sa narration que le roman de montage sera apte à rendre compte de la totalité du monde, dans la mesure où cette totalité comprend également l'ensemble de ses possibles non réalisés. Cette conception d'une totalité « ouverte », constamment mise de l'avant par les travaux philosophiques de Bloch, est impensable pour Lukács. Selon ce dernier, le capitalisme est un système clos qui fonctionne de manière organisée et cohérente grâce à l'invisibilité immédiate des liens entre infrastructure et superstructure. S'il est destiné à être un jour démantelé, il doit pour cela être expliqué dans son entièreté.

L'instauration d'un régime totalitaire antisémite en Allemagne à partir de 1933 explique en partie la méfiance de plusieurs intellectuels de confession juive à l'égard d'une narration qui prétend expliquer le monde comme totalité close. « L'auteur comme producteur » et *Héritage de ce temps* s'érigent notamment contre la narration politique autoritaire du régime nazi et font du montage le représentant par excellence d'une totalité non totalitaire, proposant du même coup un portrait beaucoup plus réaliste des horizons de l'époque. En effet, et même si on a souvent opposé le réalisme au modernisme, la représentation de la réalité est un souci

partagé par les deux camps. De plus, tous, et Lukács le premier, reconnaissent la médiation nécessaire qu'implique un travail littéraire de mise en forme du réel; il n'est dès lors plus possible de se baser sur une définition qui comprendrait le réalisme comme simple reflet de la réalité, ce qu'aucun des deux partis ne propose. Pour Lukács est réaliste la littérature qui dépeint et explique les conditions de production socio-économiques que masque l'idéologie capitaliste. Il lui semble par conséquent impossible qu'une œuvre parvienne à remplir sa fonction cognitive par l'atomisation de ses différentes parties. En contrepartie, pour Brecht par exemple, la présentation des liens entre infrastructure et superstructure est bien sûr réaliste, mais l'est également la littérature qui se saisira, pour les subvertir, des éléments formels du fonctionnement de l'idéologie. La réalité atomisée des masses, même si elle est le produit de l'idéologie capitaliste, peut être calquée de manière à la rendre visible, exposant par là son caractère modifiable.

Autres pays, autres mœurs : la France et la littérature engagée

Le pendant français du débat sur le montage n'existe pas à proprement parler, et les discussions allemandes à ce sujet restent à l'époque largement méconnues en France. Les avant-gardes historiques françaises, dont les surréalistes sont l'exemple le plus achevé, rejettent en effet la forme romanesque et abdiquent toute prétention réaliste. C'est la différence majeure qui empêche, selon Jameson du moins⁹¹, le développement d'altercations similaires à celles qui font rage dans l'Allemagne des années trente. Les dissensions publiques à propos du caractère politique de la littérature se dérouleront plutôt après la Seconde Guerre mondiale, dans un tout autre contexte. Cette fois, la querelle prend principalement naissance autour de la notion d'engagement développée par l'écrivain et philosophe Jean-Paul Sartre, à laquelle s'opposeront les « Nouveaux romanciers » et les théoriciens évoluant dans leur entourage, regroupés notamment au sein de *Tel Quel*, une revue littéraire d'avant-garde fondée en 1960. Afin de nuancer la position sartrienne sur la littérature et de rendre justice à la complexité des débats qui s'y rattachent, il convient d'abord de dire quelques mots sur les idées que Sartre développe au début des années trente, avant, donc, l'abrupte politisation que provoquera la Deuxième Guerre mondiale chez

⁹¹ Fredric Jameson, « Reflections in Conclusion », dans *Aesthetics and Politics*, London, New York : Verso, 2007 [1977], p. 197.

nombre de Français, Sartre le premier.

De novembre 1932 à mars 1933, quelques années avant qu'il ne publie ses premiers ouvrages de philosophie et, plus tard, de fiction, Sartre, qui s'intéresse déjà à la technique romanesque, prononce une série de conférences à La Lyre havraise, intitulées « La technique du roman et les grands courants de la pensée contemporaine⁹² ». Dans ces conférences, il étudie le rapport des grands courants romanesques modernes à la réalité, chez des auteurs français comme André Gide, mais aussi chez des romanciers de langue anglaise comme Joyce, Woolfe, Dos Passos, Faulkner ou Huxley. La question des liens entre forme romanesque et réalisme est au centre de ces conférences, Sartre y affirmant que c'est parce que « le roman n'était pas pur qu'il a été réaliste », et que ce serait « faute d'un moule rigoureux⁹³ » qu'il aurait eu à copier la réalité. Ce qui relie également ces conférences les unes aux autres est le concept de « technique », que Sartre étudie dans son détail chez différents auteurs. Alors bien loin des positions dogmatiques sur la prose qu'on retient aujourd'hui volontiers de *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre parvient à la conclusion que, faute de prescriptions relevant d'une « nécessité esthétique indiscutable⁹⁴ », le romancier a la liberté de rendre compte de la réalité à travers les techniques qu'il juge adéquates pour la représenter le plus fidèlement possible. C'est notamment Gide et son roman *Les Faux monnayeurs*, publié en 1925 dans la *Nouvelle Revue française*, qui seront longuement défendus. *Les Faux monnayeurs* déroge de la mise en intrigue romanesque traditionnelle aux yeux de plusieurs. Le tort de Gide est en effet d'avoir eu recours à la technique du montage afin de relater à l'intérieur d'un seul roman une multiplicité d'histoires plus ou moins connectées les unes aux autres. Selon les détracteurs des *Faux monnayeurs*, le choix de ce mode narratif évacue le conflit central entre les personnages, dont le roman doit être l'étude. En désaccord avec cette interprétation de Gide et de la forme romanesque, Sartre croit plutôt qu'« il suffit de lire attentivement *Les Faux monnayeurs* pour [voir] que, derrière les sujets

⁹² Jean-Paul Sartre. « La technique du roman et les grands courants de la pensée contemporaine » [1932-1933], dans Cohen-Solal, Annie et Gilles Philippe (éd.). *Les conférences du Havre sur le roman, Études sartriennes*, no 16, 2012, p. 35-162.

⁹³ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁴ *Idem.*

partiels [...], il y a un grand sujet dont chaque histoire singulière n'est qu'une illustration.⁹⁵ » Ainsi, le montage du roman gidien donne lieu à une audacieuse dialectique entre l'histoire individuelle et l'histoire collective, entre « la rivalité du monde réel » et « la représentation que nous nous en faisons. [...] Le voilà bien le conflit : c'est le conflit entre le dedans et la façade et la lente pénétration du dedans par la façade.⁹⁶ » Un peu plus loin, Sartre identifie précisément le montage de différents points de vue comme la technique à la base des *Faux monnayeurs* :

Puisqu'un personnage est si complexe, puisque ses actes et ses intentions peuvent varier du tout au tout, suivant qu'on le considère d'un point de vue ou d'un autre, puisque aucune de ces interprétations n'est fausse, mais qu'elles sont seulement incomplètes, pourquoi ne pas révéler la multiplicité interne du personnage par la multiplicité des points de vue? Ainsi une action, un événement seront brièvement, sèchement racontés ou ne seront pas racontés du tout, mais on nous montrera leur reflet dans une foule de glaces qui seront les consciences individuelles.⁹⁷

C'est en effet la problématique qui obsède Sartre : si le roman est un univers, une « totalité concrète⁹⁸ », « quelle est la technique qui convient pour traiter d'un univers entier dans un seul roman? [...] Comment donc présenter dans une œuvre une masse hétéroclite de phénomènes divers, les uns physiques, les autres physiologiques, psychologiques ou sociaux, les uns apparaissant en Chine, les autres en Angleterre ou en France? Quelle technique confèrera l'unité à ces manifestations diverses?⁹⁹ » La réponse pratique la plus cohérente que Sartre tente de fournir à ces questions est sans conteste le montage présidant à la construction du *Sursis*, le deuxième tome des *Chemins de la Liberté*, publié dès la fin de la guerre, en 1945.

Trois ans après *Le sursis*, dans *Qu'est-ce que la littérature?*¹⁰⁰, le recueil d'articles d'abord parus de février à juillet 1947 dans la revue *Les Temps modernes*, Sartre exprime ses opinions sur la responsabilité politique de la littérature, dont il exclut la poésie : « l'empire

⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris : Gallimard, 2008 [1948].

des signes, c'est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique¹⁰¹ ». La prose peut être engagée parce qu'elle manie des significations et parle, en conséquence, du monde extérieur. La poésie, quant à elle, n'est pas engageable parce qu'elle utilise les mots comme la peinture utilise les couleurs, c'est-à-dire que, par leur agencement, elle crée de toute pièce un objet clos sur lui-même. Malgré qu'il se soit par la suite rétracté, ou qu'il ait du moins nuancé sa position¹⁰², on retiendra contre lui la netteté de la frontière ainsi établie entre prose et poésie. Il est vrai que *Qu'est-ce que la littérature?*, qui consacre la « doctrine » sartrienne de l'engagement, est guidé par l'idée que « la prose est utilitaire par essence¹⁰³ ». Le caractère inouï des atrocités de la Deuxième Guerre mondiale impose une prise de position consciente et assumée face aux questions sociales les plus urgentes : l'écrivain est désormais tenu, selon le fameux mot d'ordre sartrien, d'« écrire pour son époque ». Au-delà de l'arrimage de la littérature aux idéologies en vogue, Sartre souhaite mettre de l'avant une pratique d'écriture et, on l'oublie trop souvent, de lecture ayant comme principal devoir de s'historiciser radicalement : « [é]criture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle *n'est pas*, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière.¹⁰⁴ »

Les réponses à *Qu'est-ce que la littérature?* seront nombreuses et houleuses, mais c'est le courant du Nouveau roman que l'histoire littéraire retient comme incarnation, théorique et pratique, de la dissension la plus manifeste à l'égard des propos de Sartre, ou du moins de la doctrine de l'engagement qui lui sera désormais attribuée. Les « Nouveaux romanciers » sont un regroupement d'écrivains peu homogène dans lequel, selon les mots de Robbe-Grillet, « on s'empresse de ranger, un peu au hasard, tous les écrivains qu'on ne savait pas où

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰² Comme Denis Hollier le rappelle justement, ce ne sera pas le dernier mot de Sartre sur la poésie. Deux ans après la publication de *Qu'est-ce que la littérature?*, il parlera du caractère révolutionnaire de la poésie anticolonialiste « avec un enthousiasme sans réserve » dans *Orphée noir*, sa préface à l'*Anthologie de la poésie africaine et malgache* de Léopold Senghor. Patrick Vauday, « Entretien avec Denis Hollier », *Rue Descartes*, « Sartre contre Sartre », no 47, 2005, p. 92.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 78.

mettre¹⁰⁵ ». Pour Robbe-Grillet, qui se résout malgré tout à utiliser l'expression, le « Nouveau roman » ne désigne pas une école, « ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ». Il la considère plutôt comme « une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme.¹⁰⁶ » Y seront regroupés des écrivains aussi différents que Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget, Claude Mauriac et Claude Simon, cependant reliés les uns aux autres par leur opposition commune à ce que Barthes appellera plus tard « l'illusion référentielle¹⁰⁷ », ainsi que, pour la plupart, à la définition de l'engagement sartrien de la littérature.

Claude Simon est peut-être celui qui s'acharnera le plus explicitement à définir sa pratique d'écrivain en opposition à la théorie de l'engagement sartrienne, érigée en figure repoussoir à partir de la fin des années cinquante, moment où il commence à publier aux Éditions de Minuit. Dès 1957, dans une lettre à Émile Perez¹⁰⁸, alors que vient d'être publié *Le vent*, Claude Simon indique au critique littéraire tunisien son opposition à la métaphore sartrienne à l'effet que les œuvres littéraires doivent, à l'instar des bananes, être consommées rapidement. Simon pense « plutôt que, comme pour le vin, il faut attendre un peu pour voir si elles vieillissent bien.¹⁰⁹ » Du même souffle, pourtant, Simon affirme haut et fort que ses romans parlent de la réalité : son propos est « seulement et essentiellement réaliste¹¹⁰ » et déconcerte les lecteurs précisément par la brutalité avec laquelle le réel y est représenté. Quelques mois plus tard, dans un texte sur l'avant-garde paru dans *Les lettres françaises*¹¹¹,

¹⁰⁵ Robbe-Grillet, Alain. « À quoi servent les théories » [1955 et 1963], dans *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁰⁷ Barthes, Roland. « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 89.

¹⁰⁸ On retrouve une copie de cette lettre dans Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou L'art du montage*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 135-136.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Claude Simon, « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958? », *Les lettres françaises*, avril 1958.

Simon en rajoute, cette fois en généralisant : « l'art est, au même titre que la science, un instrument de connaissance [...]. [C']est une permanente insatisfaction, une permanente révolte, une permanente remise en question ». Pour lui, en effet, la séparation entre l'art d'avant-garde et celui « d'arrière-garde » est insensée, le menant à refuser catégoriquement la notion d' « échelons¹¹² » pour établir la valeur des différentes œuvres : l'art par définition produit de la connaissance sur le monde. Cette position n'est pas sans rappeler celle de Brecht défendant avec vigueur la liberté qu'a l'artiste d'expérimenter¹¹³, mais également celle de Sartre dans ses conférences de La Lyre havraise, où est récusée la notion de prescription lorsqu'il est question de technique littéraire.

Comme Sartre également, Claude Simon réfléchit à la forme romanesque en fonction de sa capacité à représenter le monde dans sa totalité, ainsi qu'il l'exprime à la fin de 1958 dans un texte paru dans *Les lettres françaises*¹¹⁴. « [L]e monde n'existe que dans sa totalité, toute tentative d'expression de celui-ci, même partielle, demandera une composition "totale", c'est-à-dire fermée sur elle-même », y affirme-t-il en conclusion. Il oppose ainsi deux techniques littéraires : celle de l'ancien roman, « simple succession ou addition linéaire d'épisodes, de descriptions ou d'analyses », à celle du roman actuel (le « Nouveau roman »), une « combinaison, une juxtaposition et un enchevêtrement de ceux-ci, intimement imbriqués les uns dans les autres de façon à former, à l'image de la réalité, un bloc indivisible ». Sans qu'elle ne soit nommée, c'est la technique du montage qui semble être centrale à la structure romanesque que Simon préconise. Malgré son refus des échelons et des prescriptions, Simon prend donc position sur la technique littéraire la plus apte à représenter le monde.

Deux ans plus tard, à l'occasion de sa réception du « Prix de l'Express », Simon situe sa pratique en ces termes : « [é]crire consiste essentiellement à métamorphoser de l'informel (sensations, pensées) en le coulant dans des moules préfabriqués (le langage, la syntaxe)¹¹⁵ ». Proposition qu'il fait suivre d'un exemple particulièrement significatif puisqu'il concerne la

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Simon dira par exemple dans le même texte que l'écrivain « n'a pas honte de montrer un cahier d'expériences où certaines contredisent les autres, où des résultats manquent parce qu'ils n'ont pu être honnêtement obtenus. »

¹¹⁴ Claude Simon, « Un bloc indivisible », *Les lettres françaises*, 4-10 décembre 1958.

¹¹⁵ Claude Simon, « Une odeur de moisi... », *L'Express*, 8 décembre 1960.

thématique centrale de ses écrits :

si l'on écrit le mot « guerre », il est inévitable qu'il fasse instantanément naître dans l'esprit du lecteur un faisceau de notions abstraites, d'ordre moral ou passionnel (la guerre est « mauvaise », « absurde », « haïssable » pour les uns, « virile », « fraîche et joyeuse » pour les autres), notions qui viendront masquer comme un écran opaque la réalité de la guerre, je veux dire en quelque sorte sa peau, son odeur, ce qu'elle est véritablement.

Simon a en effet attendu vingt ans avant d'écrire *La route des Flandres*, le premier de ses romans traitant de son expérience au front. Il explique son silence par la peur qu'il avait « non seulement des fausses images que susciterait chez le lecteur [s]on sujet, les mots [qu'il] employer[ait], mais encore (ce qui est plus grave) de la vision faussée des choses [qu'il] pouv[ait lui-même] avoir eue ou gardée.¹¹⁶ » De cette attention presque obsessionnelle pour la vérité émerge sans conteste un grand souci de réalisme. La prose de Simon, qui réinscrit inlassablement les mêmes événements dans son écriture, est une recherche de la forme qui saura rendre avec le plus de justesse la réalité de l'expérience.

C'est dans *L'Express* de mai 1964 que Simon s'en prend le plus directement à Sartre, en affublant son texte du titre provocateur « Pour qui donc écrit Sartre?¹¹⁷ ». Il s'y approprie notamment la dichotomie théorisée par Barthes, qui « distingue l'écrivain de l'écrivant, le premier accomplissant une fonction, l'autre une activité. L'écrivain, nous dit [Barthes], est celui dont l'action s'exerce sur son propre instrument, le langage : il travaille sa parole (j'ajouterais qu'il est aussi travaillé par elle), absorbant le pourquoi du monde dans un comment écrire. L'écrivant est celui qui s'approprie le langage à des fins politiques.¹¹⁸ » Claude Simon se refuse ainsi à l'idée que l'intention seule de l'artiste peut donner sens au produit final. Il y voit plutôt le travail conjoint de l'intention et du matériau, dans le cas de la littérature, le langage. Dans cette perspective, « comment imaginer, donc, que pourraient se dégager des significations utilitaires, immédiatement consommables?¹¹⁹ » C'est Sartre qui sert encore une fois de repoussoir : « [h]ier encore, dans une furie moyenâgeuse d'autodafés,

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Claude Simon, « Pour qui donc écrit Sartre? », *L'Express*, 28 mai 1964.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Idem.*

les communistes proclamaient qu'il fallait brûler Kafka [...]. Aujourd'hui Sartre nous dit qu'il est possible de lire ce même Kafka [...] mais que, par contre, il est impossible d'y lire Robbe-Grillet.¹²⁰ »

Dans les années qui suivront, plusieurs autres prises de parole de Claude Simon seront teintées de son refus catégorique de la pensée de Sartre, explicitement ou implicitement. Notamment un texte paru dans *Témoignage Chrétien* en 1966 intitulé « La littérature est une fin en soi¹²¹ », un autre paru dans *Le Monde* en mars 1967 intitulé « Contre un roman utilitaire¹²² », et, quelques dix ans plus tard, en 1977, un texte qui est la version écrite d'un exposé de Simon à la Fondation d'Hautvillers pour le dialogue des culture prononcé en mai 1975 à l'occasion d'une rencontre d'écrivains allemands et français¹²³.

En 1981 paraît enfin *Les Géorgiques*, un roman de montage qui accole récits de la Révolution française, de la Deuxième Guerre mondiale et de la Guerre d'Espagne. C'est, d'une certaine manière, le roman qui constitue l'apogée de la carrière de romancier de Simon, puisque c'est après la publication de celui-ci qu'il reçoit le Prix Nobel en 1985. Dans son discours de réception, où il reconnaît quelques-unes de ses dettes intellectuelles, Claude Simon n'oublie pas celle, toute négative, qu'il a envers Sartre. Il condamne d'abord ces « aimables et terrifiants récits d'aventures à conclusion optimistes ou désespérées, et aux titres annonceurs de vérités révélées comme par exemple *La condition humaine*, *L'espoir* ou *Les chemins de la liberté*¹²⁴ », qu'il comprend à tort comme des romans à thèse, pour avouer finalement qu'il n'a « rien à dire, au sens sartrien de cette expression¹²⁵ ». Les ouvrages de fiction qu'il dénigre, les romans de Malraux ainsi que le cycle romanesque de Sartre, sont pourtant tous des romans de montage qui parlent de la guerre, à l'instar des *Géorgiques*, publié quelques années plus tôt.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Claude Simon, « La littérature est une fin en soi », *Témoignage Chrétien*, 24 mars 1966.

¹²² Claude Simon, « Contre un roman utilitaire », *Le Monde*, supplément au no 6890, 8 mars 1967.

¹²³ La reproduction de ce texte est disponible dans Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou L'art du montage*, op. cit., p. 169-172.

¹²⁴ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p. 15.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24.

On pourrait certes faire une analyse du champ littéraire français du XX^e siècle pour comprendre les raisons qui poussent Simon à définir sa pratique d'écrivain à l'encontre de celle de Sartre, comme le fait par exemple Didier Alexandre¹²⁶. Faute d'espace, il suffira ici de souligner que, malgré le ressentiment de Simon à l'égard de Sartre, beaucoup de similarités lient le romancier existentialiste et le nouveau romancier, autant dans leur façon de concevoir les liens entre littérature et réalité que par l'usage qu'ils font de la technique du montage romanesque. Les prochains chapitres se donneront par conséquent comme tâche de montrer dans le détail les ressemblances de leurs pratiques respectives du montage, sans pour autant réduire à néant les différences notables de chacun des deux romans qui seront à l'étude.

¹²⁶ Didier Alexandre, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », *Cahiers Claude Simon*, no 3, 2007, p. 87-104.

CHAPITRE 2

LE MONTAGE POLITIQUE DE L'EXPÉRIENCE : IDÉOLOGIES DE LA GUERRE ET GUERRE AUX IDÉOLOGIES

Le chapitre précédent a servi de préambule à l'analyse de deux romans de guerre, *Le sursis* de Jean-Paul Sartre et *Les Géorgiques* de Claude Simon. On y a vu que le principe paratactique du montage peut être opposé au caractère plus contraignant de la syntaxe narrative, entendue comme organisation logique d'un certain nombre d'éléments conformément au récit de type aristotélicien, défini comme agencement d'actions et de caractères. Le type de représentation littéraire qui table sur le principe logico-discursif de la syntaxe narrative est décrit par Erich Auerbach, à propos d'Homère et de la tradition narrative qui en est issue, en ces termes :

il n'est pas de discours si rempli de terreur ou de colère que les instruments verbaux de l'articulation logique viendraient à y manquer ou à tomber dans la confusion. [...] Les différents éléments d'un phénomène entretiennent partout les plus claires relations réciproques ; un grand nombre de conjonctions, d'adverbes, de particules et d'autres instruments syntaxiques, tous clairement définis et délicatement hiérarchisés, délimitent les personnages, les objets et les événements, tout en les unissant par une souple chaîne de relations continues. Comme les phénomènes eux-mêmes, leurs limitations temporelles, locales, causales, finales, consécutives, comparatives, concessives, antithétiques et conditionnelles sont mises en lumière par une formulation qui ne laisse rien dans l'ombre. Il en résulte un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme restée à l'état de fragment ou seulement à demi éclairée, ou une lacune, ou une disparate qui conduirait le regard dans des profondeurs insondées¹²⁷.

Cet extrait se trouve dans le premier chapitre de *Mimésis*, qui porte sur l'évolution du réalisme dans la littérature occidentale, chapitre où Auerbach se livre d'abord à une description des procédés stylistiques de *L'iliade* et de *L'odyssée*, pour ensuite les opposer au récit biblique du sacrifice d'Isaac par Abraham. Selon Auerbach, les récits de l'Ancien Testament, avec leurs « liaisons syntaxiques réduites à presque rien », sont moins

¹²⁷ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Heim, Paris : Gallimard, 1984 [1946], p. 14-15.

« homogènes » que les poèmes homériques, « bien plus évidemment fait[s] de morceaux assemblés¹²⁸ » et peuplés de zones obscures sciemment laissées à l'interprétation. Auerbach ajoute que, sur la base précise du pouvoir suggestif dévolu au fragment, qui fait sienne une infinité de possibilités, l'Ancien Testament prétend à l'expression de l'histoire universelle, de la totalité symbolique résultant de l'union de notre monde ici-bas et de celui de l'au-delà.

C'est certainement dans cette veine que Benjamin appelle « conteur » celui qui n'explique pas la signification de ce qu'il raconte et qu'il s'oppose sur cette question à Lukács, qui souhaiterait que le langage littéraire lie de manière à la fois explicite et logique les actions au fur et à mesure qu'elles se déroulent dans la narration. Leur désaccord repose sur des visions différentes de la dialectique et de son caractère synthétique, comme j'ai tenté de le montrer au chapitre précédent, mais également sur des définitions différentes de l'idéologie. Selon *L'idéologie allemande*, l'idéologie est un discours où « les hommes et leurs rapports nous paraissent placés la tête en bas comme dans une camera obscura [...], exactement comme le renversement des objets sur la rétine¹²⁹ ». Dans une certaine tradition marxiste, notamment chez Lukács, l'idéologie est donc comprise comme un discours faux, dont le geste fondamental, destiné à cacher les liens réels entre l'économie, le politique et le culturel, consiste en l'universalisation fictive d'intérêts particuliers¹³⁰. Pour Lukács, ce qui est fragmentaire relève de l'idéologie pour deux raisons. D'abord dans son opposition à ce que le philosophe appelle la « vision du monde » d'un auteur, concept métaphysique qui fait référence à l'appréhension du monde dans sa totalité, y compris dans sa vérité politique. Ensuite parce que la littérature de montage reflète très spécifiquement la conscience humaine réifiée de l'époque qui la voit naître, une conscience désormais incapable, suite à l'impulsion capitaliste qui divise le travail, de cerner les liens entre les différents éléments du réel. Au contraire, pour les défenseurs du montage, la totalité du monde se voit mieux exprimée par un récit où certains éléments sont laissés dans l'ombre au moyen d'un « style abrupt, qui

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18 et 26.

¹²⁹ Réf.

¹³⁰ La tradition marxiste n'est certes pas unifiée à ce sujet. Lénine, par exemple, parle en des termes positifs d'une idéologie indépendante, élaborée par le prolétariat comme un instrument de lutte. Pour les besoins du présent mémoire, j'utiliserai le terme « idéologie » dans le même sens que les acteurs du débat des années trente, à savoir comme un discours trompeur.

suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle l'interprétation, qui prétend exprimer l'histoire universelle, qui met l'accent sur le devenir historique et en approfondit l'énigme¹³¹ ». Leur semble davantage idéologique le récit fortement structuré, où l'abondance d'articulations logiques rend plus ou moins univoque l'interprétation des événements. C'est ce dernier point de vue que j'emprunterai pour appréhender les liens entre montage, idéologie et expérience dans les romans de mon corpus.

Dans le débat allemand sur le réalisme, on voyait chez ses défenseurs une politisation de la technique dans la mesure où, refusant la synthèse, ou du moins la synthèse définitive, et misant plutôt sur le fragmentaire, le montage permettait d'accomplir deux choses : s'opposer dans un premier temps à la forme narrative des idéologies, révolutionnaires comme réactionnaires, qui justifient le recours à la violence politique; et, dans un deuxième temps, traduire avec justesse l'expérience mutilée résultant de la guerre, de la montée du fascisme et des ravages du capitalisme. Je tenterai dans les prochaines pages de montrer comment le montage tel qu'il est pratiqué chez Sartre et Simon remplit également cette double fonction. Pour ce faire, je décrirai et analyserai deux caractéristiques formelles que Morel identifie au roman de montage : d'abord, dans *Le sursis*, la présence de régimes narratifs concurrents; et, ensuite, dans *Les Géorgiques*, la mise en évidence, sur le plan typographique, d'une série de rupture et de discontinuités.

Montage et idéologie : Le sursis

On sait par ses conférences du Havre, mais aussi par ses nombreux articles sur d'autres romanciers, que Sartre s'est beaucoup intéressé à la technique romanesque et à la voix narrative. Gerald Joseph Prince note que « [c]haque fois ou presque qu'il a traité de la technique du roman, il a montré pour la narration un intérêt considérable. [...] C'est surtout la question du point de vue qui semble l'avoir intéressé.¹³² » Pour Sartre, si le romancier veut rendre compte d'un événement en tant qu'il affecte toute une époque, à savoir dans sa dimension collective, il doit « trouver une orchestration des consciences qui [...] permette de

¹³¹ Eric Auerbach, *op. cit.*, p. 33-34.

¹³² Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre*, Genève : Droz, 1968, p. 17.

rendre [sa] pluridimensionnalité¹³³ ». Il est entendu que le montage du *Sursis* participe de cette orchestration.

Les chemins de la liberté est un cycle romanesque qui raconte l'histoire de Mathieu Delarue, un professeur de philosophie qui cherchera à s'engager de diverses manières. *Le sursis* en constitue le deuxième tome. Il donne suite à *L'âge de raison*, roman dont la trame narrative épouse les tourments de Mathieu. Tout au long du roman, celui-ci se demande en effet s'il devrait renier ce qu'il considère comme une partie de sa liberté en épousant Marcelle, sa conjointe enceinte. Après de fastidieuses tergiversations, Mathieu décide de ne pas emprunter cette avenue, et ses réflexions sur l'engagement reviennent pour ainsi dire à la case départ. Jouant de nouveau avec cette notion d'engagement, *Le sursis* se veut la continuation de la quête de Mathieu. Cette fois, le jeune professeur est mobilisé, c'est-à-dire « engagé » malgré lui comme soldat, et doit faire face à un conflit plus collectif que le dilemme moral dans lequel il se débattait antérieurement¹³⁴. Avec *Le sursis*, le lecteur a droit à une panoplie d'histoires qui s'entrecoupent à l'envi, mais qui mettent toutes en scène des personnages qui réfléchissent à la guerre et aux choix politiques qui s'imposent à eux et elles au vu de celle-ci.

La grande quantité de personnages et la communauté de leurs problèmes empêchent que l'un d'eux ne se hisse au statut de héros. Personne, pas même Mathieu, ne possède une vision globale de la totalité sociale. Chaque fois qu'est retracé le cheminement d'un individu qui semble s'approcher d'une prise de position lucide sur la guerre, c'est-à-dire résultant de son expérience et de ses interactions avec autrui, invariablement les idéologies qui l'habitent reviennent à la charge et obscurcissent son jugement. Invalidant l'idée que le *Sursis* est un roman à thèse pro-communiste, le cas de Brunet, un ami de Mathieu bien placé au Parti, est à cet égard exemplaire. Lorsque questionné par Zézette à propos de la probabilité du déclenchement de la guerre, il se retrouve, malgré la bonne foi de ses convictions, à

¹³³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris : Gallimard, 2008 [1948], p. 327.

¹³⁴ Encore qu'une perspective féministe, intersectionnelle ou anti-oppression sur la question démontrerait avec facilité que le dilemme du premier tome est tout aussi collectif que celui du deuxième, en ce qu'il ne peut avoir lieu sous cette forme qu'à cause des privilèges octroyés à Mathieu par une société sexiste et hétéronormative, privilèges qu'en tant qu'homme hétérosexuel, le jeune professeur de philosophie est bien incapable de reconnaître.

« caus[er] comme le journal », « ne parai[ssant] pas comprendre qu'on lui demandait son avis personnel¹³⁵ ». Conscient de n'être guère convaincant, Brunet, incapable de tirer les conclusions qui s'imposent, attribue son échec à « l'art de poser des questions idiotes » typique de la gent féminine. Il reprend ainsi mot pour mot les pensées du conjoint de Zézette, Maurice, qui s'était lui aussi dit, quelques lignes plus tôt, que « [c]'était une question idiote, une question de femme¹³⁶ », tout en étant secrètement, et contradictoirement, reconnaissant à Zézette de l'avoir posée. Cette façon qu'a Sartre de mettre en lumière les contradictions des personnages constitue une des stratégies privilégiées de la construction du *Sursis* et lui permet de se démarquer de la tradition du *Bildungsroman* : les contradictions des personnages ne sont pas destinées à être résolues; irréparables, elles composent plutôt la texture sociale de leur être. Quelque trois cent pages après l'épisode de Brunet, ce sera au tour de Zézette de faire face à la musique. Devant l'alternative de signer ou non une pétition de femmes s'opposant à la guerre, la jeune prolétaire tente infructueusement de s'expliquer pourquoi ce « nous autres femmes » martelé par une dame aux « doigts fins et blancs avec des ongles faits », visiblement d'une classe sociale plus élevée que la sienne, sonne « drôle¹³⁷ ». Ces péripéties sont similaires en ce qu'elles rendent apparente l'insuffisance des analyses politiques relevant d'idéologies qui ne prennent en compte qu'une parcelle de la réalité et un nombre restreint de données. Le roman montre ainsi que lutter contre l'oppression économique en reconduisant parallèlement le patriarcat ou encore que prétendre à un « nous femmes » faisant abstraction des différences de classe sont des attitudes découlant d'une pareille incapacité à appréhender le monde dans sa totalité, se révélant de ce fait profondément idéologiques¹³⁸. À l'opposé cependant de ce que Lukács reprochait au montage, il semble que, dans *Le sursis*, ce soit bien à celui-ci qu'est dévolu le rôle de mettre

¹³⁵ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 20.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 348-349. Repris et développés plus avant par les mésaventures du jeune Philippe, les liens entre pacifisme et bourgeoisie suffisent par ailleurs à écarter la thèse à l'effet que *Les chemins de la liberté* sont une fable morale dont la leçon serait tout simplement qu'il ne faut pas faire la guerre.

¹³⁸ Notons qu'est dans cette optique particulièrement significatif le passage où Pierre, incarnation par excellence de la mauvaise foi sartrienne, tombe sur la photo du visage d'un homme blessé à la guerre. Horrifié par cette figure dont il manque plusieurs parties (« une tête horrible, du nez au menton ce n'était qu'un trou, sans lèvres ni dents; l'œil droit était arraché »), Pierre est en même temps fasciné par l'image, où il semble se contempler comme si elle constituait le miroir de sa propre conscience fragmentée par les idéologies qui l'habitent. (Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 65-67, 73-75.)

à mal les différentes idéologies et de proposer une vision du monde dans sa totalité contradictoire.

La thématique de l'idéologie est immédiatement visible dans tous les tomes du cycle romanesque. *Le sursis* se distingue cependant des autres romans de la série par la technique du montage qui en construit la structure. Le personnage de Mathieu se voit ainsi relégué au second plan par le côtoiement de plus d'une centaine d'anciens et de nouveaux protagonistes, tous et toutes aux prises avec l'imminence du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'avec les nombreuses idéologies politiques la concernant, celles qui la justifient comme celles qui la contestent. À la différence de Prince, qui décrit le roman comme « un foisonnement de lignes qui se recoupent *au hasard*, d'épisodes qui se combinent *fortuitement* et au cours desquels les personnages sont suivis pour un instant, abandonnés, puis repris¹³⁹ », on peut affirmer que le montage dont Sartre fait usage est rigoureusement planifié afin que les personnages du premier tome acquièrent une nouvelle dimension. La combinaison des épisodes du *Sursis* n'est pas le fruit du « hasard » : ainsi que le souligne judicieusement Tabaki, *Le sursis* « emploie un réseau temporel d'indications chronologiques abondantes, des thèmes communs, des leitmotivs, des contradictions, il établit des continuités, des mots "ponts" unifiants et, par l'association des idées, il équilibre l'absence des transitions et l'annulation des liaisons classiques.¹⁴⁰ » Les liens causaux sont en effet remplacés par ce que le langage cinématographique appelle des « transits », c'est-à-dire des « passage[s] narrativement réglé[s] d'un fragment de récit à un autre¹⁴¹ ». Tabaki donne à titre d'exemple le mot « avenir », au tout début du roman : « À quinze heures trente, Mathieu attendait encore, au bord d'un horrible avenir; au même instant, à seize heures trente, Milan n'avait plus d'avenir.¹⁴² » Ces deux phrases, qui mettent en parallèle les destins de deux hommes n'ayant a priori rien à voir l'un avec l'autre, donnent le ton qui perdurera jusqu'aux derniers mots du récit. En ayant sous les yeux les multiples trames narratives

¹³⁹ Gerald Joseph Prince, *op. cit.*, p. 45. Je souligne.

¹⁴⁰ Frédéric Tabaki, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Mots*, no 54, mars 1998, p. 51.

¹⁴¹ Jean Bessalel et André Gardies, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris : Nathan, 1988, p. 206.

¹⁴² Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, *op. cit.*, p. 6.

soigneusement articulées, le lecteur ne peut que se convaincre du caractère collectif des soucis de Mathieu, que Sartre souhaite opposer à la situation idiosyncrasique qui gouvernait *L'âge de raison*.

Le deuxième tome des *Chemins de la liberté* est divisé en huit parties, dont chacune correspond à l'une des huit journées (du vendredi 23 septembre au vendredi 30 septembre 1938) précédant la signature des Accords de Munich. Ce que Sartre nomme « sursis » réfère donc au non-déclenchement de la Seconde Guerre mondiale malgré l'invasion et l'annexion par l'Allemagne des Sudètes, une région de la Tchécoslovaquie. La vaste majorité du roman met en scène des Européens et des Européennes convaincus qu'il y aura bel et bien la guerre, contrairement au lecteur, qui sait, puisque le roman est publié en 1945 et que sa diégèse réfère au conflit réel de 1938, que la guerre ne sera pas déclarée avant septembre 1939. Les différentes trames narratives se déroulent dans une parfaite synchronie, éparpillées sur le Vieux Continent.

On sait que le roman de montage se distingue de la tradition romanesque antérieure par l'usage de régimes narratifs concurrents. *Le sursis* en témoigne abondamment. Les pages qui suivent seront consacrées à l'interprétation conjuguée de deux manières dont les régimes narratifs sont agencés dans le roman : d'abord le montage du discours rapporté direct et du style indirect libre, puis celui de deux types de voix narratives, qualifiées par Genette d'hétérodiégétique (un narrateur qui n'est pas lui-même personnage de l'histoire qu'il relate) et d'homodiégétique (un narrateur-témoin)¹⁴³. C'est à travers ces multiples combinaisons qu'est créée « une sorte de degré zéro du régime narratif représenté par des assemblages concertés¹⁴⁴ », qui éclipse les voix narratives combinées et devient la voix narrative principale. C'est précisément cette voix qui manifeste les rapports entre montage et idéologie.

¹⁴³ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 2007 [1972], p. 255.

¹⁴⁴ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité / L'âge d'homme, 1978, p. 57.

Le discours rapporté direct et le style indirect libre

Le lien entre montage et idéologie dans *Le sursis* est particulièrement apparent dans les deux passages où est exposée l'intériorité d'Ivich, assaillie par le combat entre les différents discours idéologiques qui l'habitent. Ivich est un personnage qui fait elle aussi retour dans le deuxième tome. Elle nous était présentée dans *L'âge de raison* comme une jeune fille somme toute insignifiante mais suscitant néanmoins chez Mathieu un mélange ambigu d'intérêt sexuel et d'affection paternaliste. L'accent est mis sur sa jeunesse, son insouciance et son manque criant d'autonomie. Son personnage est considérablement développé dans *Le sursis*, où elle en vient à soupçonner son père, qui écoute religieusement les nouvelles en allemand, « de ne pas s'y connaître mieux qu'elle¹⁴⁵ » à propos des questions politiques, remettant ainsi en cause l'autorité paternelle à laquelle elle était complètement soumise dans le premier tome. Elle continuera par ailleurs à revendiquer son autonomie en s'enfuyant à Paris sans l'autorisation parentale. Le troisième tome de la série, *La mort dans l'âme*, nous présentera une Ivich émancipée de ses parents mais ayant reconduit son malheur et sa dépendance au sein d'un mariage malheureux.

Le passage ci-dessous présente les mouvements de sa conscience, représentés à travers la figure de la carte géographique, qui s'avère significative dans le contexte d'un roman qui a pour prémisses l'invasion territoriale et la guerre qui pourrait en découler. Bien que la conscience d'Ivich ne soit encore que « semi-éclairée », c'est le moment le plus clairvoyant de ce personnage. De cet affrontement intérieur émergeront en effet ses principales contradictions, grâce auxquelles elle parvient à reconnaître partiellement la prison que représentent pour son jugement les différentes idéologies expliquant la guerre et ses « raisons logiques » :

Elle se redressa brusquement : « *Qui, qui* veut la guerre ? » À prendre les gens un à un, ils n'étaient pas belliqueux, ils ne songeaient qu'à manger, à gagner de l'argent et à faire des enfants. Même les Allemands. Et pourtant la guerre était là, Hitler avait mobilisé. « Il ne peut tout de même pas décider ça tout seul », pensa-t-elle. Et une phrase lui passa par la tête, où l'avait-elle lue ? dans un journal sûrement, à moins qu'elle ne l'ait entendu prononcer à déjeuner par un client de son père : qui y a-t-il derrière lui ? elle répéta à mi-voix en fronçant les sourcils et en regardant le

¹⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 386.

bout de ses pantoufles : « Qui y a-t-il derrière lui? » et elle espérait un peu que tout allait s'éclaircir, elle passa en revue les noms de toutes ces grandes puissances obscures qui mènent le monde, la franc-maçonnerie, les jésuites, les deux cents familles, les marchands de canons, les Maîtres de l'or, le Mur d'argent, les trusts américains, l'Internationale communiste, le Ku Klux Klan; il devait y avoir un peu de tout ça et puis autre chose encore, peut-être, une association tout à fait secrète et formidablement puissante dont on ignorait jusqu'au nom. « Mais que peuvent-ils vouloir? » se demanda-t-elle pendant que deux larmes de rage lui coulaient sur les joues. Elle essaya un moment de deviner leurs raisons mais elle se sentait vide avec un cercle de métal qui tournait sous son crâne. « Si du moins je savais où est la Tchécoslovaquie! » Elle avait fixé au mur, avec des punaises, une grande aquarelle bleue et or : c'était l'Europe, elle s'était amusée à la peindre, l'hiver précédent, d'après un atlas, en corrigeant un peu les contours; elle avait mis des fleuves partout, échancre les côtes trop plates et surtout elle s'était bien gardée d'écrire aucun nom sur la carte : ça faisait savant et prétentieux; pas de frontière non plus : elle avait horreur des pointillés. Elle s'approcha : la Tchécoslovaquie était là, quelque part, au plus épais des terres. Là, par exemple, à moins que ce ne fût la Russie. Et l'Allemagne, où est-elle? Elle regardait la grande forme jaune et lisse, cernée de bleu, elle pensait : « Toute cette terre! » et elle se sentait perdue.¹⁴⁶

Ce passage met en scène trois moments : le premier, qui montre une Ivich bouleversée par l'insuffisance des discours idéologiques qui la traversent; le deuxième, où elle rejette la fragmentation du monde à travers l'heureuse contemplation de sa représentation personnelle de l'Europe, dont elle a corrigé les imperfections en faisant abstraction des frontières qui la cisèlent; le troisième, où elle est prise de vertige devant l'utopie d'un monde dans sa totalité réunifiée¹⁴⁷. Le passage consacré à Ivich se termine par son départ vers Paris, où elle finira par revoir Mathieu. Une deuxième mention d'une carte où pourrait être distinguée la Tchécoslovaquie se situe quelques pages plus loin, lorsque les chemins d'Ivich et de Mathieu se croisent à nouveau et qu'ils se retrouvent dans l'appartement de ce dernier. Le professeur décide d'ouvrir un atlas pour montrer à Ivich où se trouve la Tchécoslovaquie. L'entreprise s'avère cependant un échec puisque, l'atlas datant d'avant la création du territoire en 1914, les frontières du pays sont encore une fois absentes de la carte qu'Ivich a sous les yeux.

¹⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 405-406.

¹⁴⁷ En ce qui a trait au thème de la totalité, je ne peux m'empêcher de souligner que Jameson lui-même, pourtant connu pour ses allégeances plutôt lukácsiennes dans le débat des années trente, choisit un passage du roman de montage qu'est *Le sursis* afin d'illustrer la manière particulièrement brillante dont une œuvre littéraire est en mesure de dépeindre le mouvement par lequel la totalité du monde est affirmée du même geste qui la nie, représentée dans le même langage qui refuse la possibilité de sa représentation. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, London, New York : Routledge, 2012 [1981], p. 39-40.

Mathieu remédie à la situation en traçant une « courbe irrégulière et fermée » sensée représenter grossièrement le territoire manquant, « ce trait d'encre noire, si déplacé, si laid auprès des caractères d'imprimerie¹⁴⁸ » qu'il déclenche de nouveau la détresse d'Ivich.

L'extrait cité est dans son entièreté relaté par un narrateur s'exprimant à l'aide de la troisième personne du singulier. Malgré cette continuité de la voix narrative, le passage ne donne pas une impression d'homogénéité. On peut au contraire y discerner différents mouvements, exprimés par le montage de deux façons de rapporter le discours et les pensées des personnages : le discours rapporté direct et le style indirect libre. En effet, la narration du *Sursis* alterne volontiers entre discours rapporté direct et style indirect libre, mais boude unilatéralement le discours rapporté indirect, qui se distingue par l'introduction du discours rapporté d'un personnage à l'aide d'une proposition subordonnée. Cette absence n'est pas accidentelle : plus généralement, au-delà du simple discours rapporté, la construction des phrases du *Sursis* indique un refus de subsumer les idées et les paroles des personnages dans le discours du narrateur. Les phrases du roman ne contiennent en effet que très rarement des propositions subordonnées, mettant ainsi à l'honneur, au niveau de l'énoncé, le principe de juxtaposition qui préside à la construction du récit. En réalité, les seules subordonnées présentes dans le roman sont des propositions relatives, exception qu'on peut peut-être expliquer par la particularité de ce type de subordination, qui devrait, selon l'hypothèse de Benveniste, jouir d'un statut à part, plus près de la juxtaposition que de la subordination¹⁴⁹.

Le passage cité plus haut débute par une phrase du narrateur omniscient décrivant d'abord le redressement corporel d'Ivich, puis utilisant le discours rapporté direct pour expliciter ses pensées, introduites par les deux-points et enserrées de guillemets (« Elle se redressa brusquement : "*Qui, qui* veut la guerre? " »). Le discours rapporté direct a en effet pour caractéristique d'établir, à l'aide de marques typographiques conventionnelles, une séparation étanche entre les propos qui relèvent du narrateur et ceux qui relèvent des personnages de l'histoire. Les trois phrases qui suivent sont en apparence celles du narrateur omniscient puisqu'elles ne contiennent aucune marque de discours rapporté direct. La façon

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 443.

¹⁴⁹ Émile Benveniste, « La phrase relative, problème de syntaxe générale », dans *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris : Gallimard, 2008 [1966], p. 208-222.

dont ces phrases présentent une proposition interrogative qui donne suite à la phrase entre guillemets les précédant nous permet cependant de croire qu'il s'agit plutôt du fil des pensées d'Ivich se questionnant sur le pourquoi de la guerre, et que la voix narrative fait ici usage du style indirect libre, caractérisé par l'absence à la fois des ruptures typographiques du discours rapporté direct et des marques du subordination du discours rapporté indirect. Le choix du style indirect libre n'est pas en soi une marque distinctive du roman de montage, mais sa combinaison avec le discours rapporté direct peut facilement se comprendre comme une marque de micro-montage s'inscrivant dans le cadre plus général de la structure romanesque du *Sursis*.

La suite du passage nous montre Ivich, traversée par une idée (« Et une phrase lui passa par la tête »), puis se rémemorant cette fois grâce au retour du style indirect libre que cette idée n'est pas la sienne (« où l'avait-elle lue? dans un journal sûrement, à moins qu'elle ne l'ait entendu prononcer à déjeuner par un client de son père »), qu'elle lui a été mise dans la tête soit par l'appareil médiatique, soit par un homme dont les expériences ne sont probablement que peu comparables aux siennes. Ce passage en style indirect libre se termine par la phrase qui est pour la jeune fille vide de sens : « Qui y a-t-il derrière lui? », immédiatement suivie par le retour du narrateur omniscient, qui reprendra la question que se posait Ivich, cette fois grâce au discours rapporté direct indiqué par de nouveaux guillemets (« "Qui y a-t-il derrière lui?" »).

Cet extrait, typique du roman¹⁵⁰, se comprend comme la progressive prise de conscience d'Ivich, qui se débat avec les bribes de l'idéologie qui l'habitent, mais qui ne la satisfont manifestement pas. C'est ce qu'indique notamment l'énumération subséquente par Ivich des « grandes puissances obscures qui mènent le monde », qui forment en réalité la liste des différents producteurs d'idéologies belliqueuses. Le passage suggère qu'on peut concevoir le montage narratif du discours rapporté direct et du style indirect libre comme l'oscillation

¹⁵⁰ Pour des exemples similaires, on pourra par exemple se référer aux réflexions de Maud s'apprêtant à comprendre qu'elle devra de nouveau, parce que sa supérieure le lui ordonne à mots couverts, échanger des faveurs sexuelles pour une meilleure cabine de voyage (p. 144-145), à celles de Mathieu lors de sa conversation avec Gomez, devant qui il se sent coupable sans pouvoir s'en expliquer les raisons (p. 301-302), ou encore à celles de Boris sur la guerre, qu'il ne peut s'empêcher de fétichiser malgré ses allégeances anti-militaristes (p. 385).

entre une narration simplement rapportée par autrui et la tentative de prise en charge de la narration par le personnage lui-même. En tant que discours construit socialement, l'idéologie ne peut pas convenir à Ivich lorsqu'elle essaie de donner sens à son expérience personnelle. En partie prisonnière de ce que d'autres lui ont inculqué, Ivich est cependant à même de concevoir l'insuffisance de ces propos. Loin d'être stupide, Ivich fait preuve de jugement, bien qu'elle ne parvienne pas à une lucidité complète. Le montage très rapproché du discours rapporté direct et du style indirect libre permet à la narration de donner la parole au personnage tout en manifestant une certaine opacité de la conscience : même si le style indirect libre respecte les conventions narratives en conservant la concordance des temps et les pronoms personnels de la troisième personne (qui sont aussi les marques du discours rapporté indirect), il a la particularité de se mouler aux expressions employées par le personnage (on notera par exemple le ton enfantin typique d'Ivich de l'expression en style indirect libre « ça faisait savant et prétentieux », ou encore les déictiques [« la Tchécoslovaquie était là, quelque part, au plus épais des terres. Là, par exemple, à moins que ce ne fût la Russie¹⁵¹ »], obscurs au lecteur), permettant une représentation de ses interrogations et de ses pensées. Le jeu entre les différentes façons de rapporter le discours des personnages met à l'avant-plan le combat continu de l'être humain pour construire un discours capable de rendre sa propre expérience de la politique (du monde et de ses conflits), ne tablant pas sur les propositions des nombreux prêt-à-penser idéologiques.

Narrateurs hétérodiégétique et homodiégétique

Outre l'alternance précédemment décrite, on se trouve aussi, à la lecture du *Sursis*, face à une combinaison de voix narratives, qui complète en les amplifiant les effets du micro-montage entre les formes de discours rapporté.

Deux sortes de dispositifs de narration caractérisent selon Morel le roman de montage. Il peut y avoir régime narratif unique, et, le cas échéant, « les caractéristiques de l'énonciateur se confondent avec le découpage prosodique et numérologique du texte en ses diverses

¹⁵¹ Je souligne.

subdivisions¹⁵² ». En contrepartie, lorsque le régime narratif est multiple, comme pour *Le sursis*, les différentes parties des histoires montées sont « disposées de façon telle qu'elles ne construisent pas l'image d'un donateur unique du récit¹⁵³ ». L'un des traits de la narration du *Sursis* est en effet le passage régulier de l'omniscience d'un narrateur hétérodiégétique, jamais identifié et s'exprimant à la troisième personne, à la subjectivité des différents personnages qui prennent tour à tour en charge le récit, s'exprimant à la première personne. Le passage suivant constitue un des nombreux exemples de ce procédé d'alternance entre première et troisième personnes grammaticales :

Mon regard. Il regardait la blancheur étouffée du clocher. Tout est mort. Mon regard et ces pierres. Éternel et minéral, comme elle. Dans mon vieil avenir des hommes et des femmes m'attendaient le 20 juin 1940, le 16 septembre 1942, le 8 février 1944, ils me faisaient des signes. À présent c'est mon regard seul qui s'attend dans l'avenir, à perte de vue, comme ces pierres s'attendent, s'attendent pierres, demain, après-demain, toujours. Un regard et une joie énorme comme la mer; c'était une fête. Il posa ses mains sur ses genoux, il voulait être calme : qui me prouve que je ne redeviendrai pas demain ce que j'étais hier? Mais il n'avait pas peur. L'église peut crouler, je peux choir dans un trou d'obus, retomber dans ma vie : rien ne peut m'ôter ce moment éternel. Rien : il y aurait eu, pour toujours, cet éclair sec, enflammant des pierres sous le ciel noir; l'absolu, pour toujours; l'absolu, sans cause, sans raison, sans but, sans autre passé, sans autre avenir que la permanence, gratuit, fortuit, magnifique. « Je suis libre », se dit-il soudain. Et sa joie se mua sur-le-champ en une écrasante angoisse.¹⁵⁴

Le jeu narratif de cet extrait, qui déploie la conscience d'un protagoniste, est utilisé à plusieurs reprises dans *Le sursis*, le montage s'étalant parfois sur plusieurs pages, comme lorsque Daniel, luttant pour se définir, est assailli par les souvenirs de l'angoisse ressentie lors de son mariage avec Marcelle, qu'il n'aime pas mais qu'il épouse par mauvaise foi¹⁵⁵. Le passage ci-haut dépeint Mathieu, surplombé par un clocher d'église dont la « blancheur étouffée » déclenche ses réflexions. S'y entremêlent une multitude de sujets, où revient à plusieurs reprises la mention de l'église (ou de la pierre qui lui est associée par métonymie), de la religion « [é]ternelle et minérale » constituant un des nombreux emprisonnements

¹⁵² Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 57.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, *op. cit.*, p. 395.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 150-154.

idéologiques auquel Mathieu se refuse, sans savoir encore comment s'en libérer¹⁵⁶. Tout comme Ivich, quoique peut-être un peu plus lucidement, Mathieu se débat avec les idées reçues dont il est prisonnier, et qui entrent en contradiction les unes avec les autres. En témoignent les figures de style antithétiques, comme le chiasme « les pierres s'attendent, s'attendent les pierres », ou encore l'oxymore « vieil avenir ». Ces formules constituent un réseau figuratif cohérent. Elles remplissent en effet la même fonction de faire se côtoyer des sèmes ou des structures phrastiques opposées au sein de constituants grammaticaux (syntagme nominal pour l'oxymore, propositions juxtaposées pour le chiasme), sans pour autant que ne s'opère leur synthèse. Ces figures de style peuvent se comprendre comme un calque formel de la non-résolution des contradictions de Mathieu¹⁵⁷.

Si on s'intéresse aux régimes narratifs de ce passage, on constate que la narration saute de la voix de Mathieu lui-même (marquée par le « je » ou ses signes associés comme les déterminants possessifs et les clitiques de la première personne) à la perspective du narrateur externe, dont l'omniscience traditionnelle est remise en question par la présence de voix narratives autres. Tout comme le passage du discours rapporté direct au style indirect libre mimait la tentative d'Ivich d'accéder au récit de sa propre expérience, cette alternance entre narrateurs hétéro et homodiégétique reproduit le combat de Mathieu pour prendre en charge sa propre existence, et surtout le sens de celle-ci s'il ne lui est plus dicté par des idéologies. Ces tergiversations sont cruciales. On y voit un début de réussite, qui amène Mathieu à s'enthousiasmer devant le rare moment de liberté que lui procurent les réflexions sur son avenir : « Mais il n'avait pas peur. L'église peut crouler, je peux choir dans un trou d'obus, retomber dans ma vie : rien ne peut m'ôter ce moment éternel. » Mathieu arrache ici le concept d'éternité au paradigme idéologique de la religion, et se l'approprie afin de décrire son expérience, ce qui constitue une libération suprême et provoque un instant de bien-être. Le « je » de la narration peut être assumé par chaque locuteur, dit Benveniste, « à condition

¹⁵⁶ Le premier tome des *Chemins de la liberté* dans son entièreté peut être compris comme l'opposition de Mathieu à une idéologie catholique qui présente comme allant de soi le mariage et la famille.

¹⁵⁷ Plus généralement et comme nous le verrons en détail au prochain chapitre, une vision de la dialectique qui se rapproche de celle que Benjamin met de l'avant pour défrendre le montage littéraire est également représentée dans ces figures de style.

qu'il ne renvoie qu'à l'instance de son propre discours¹⁵⁸ » : c'est enfin le cas pour Mathieu. La joie est cependant de courte durée, puisque le narrateur omniscient fait alors retour et s'approprie, à l'aide de guillemets et d'une incise, la narration, annonçant le retour de sentiments négatifs : « "Je suis libre", se dit-il soudain. » Débarrassé des chaînes de l'idéologie, Mathieu sent sa liberté toute neuve se transformer en une « écrasante angoisse », comparable à l'état de panique que la contemplation de la carte de l'Europe sans frontières déclenchait chez Ivich. La dernière phrase du passage concernant Ivich (« "Toute cette terre!" et elle se sentait perdue ») est d'ailleurs en tout point similaire à celle qui clôt le passage à propos de Mathieu (« "Je suis libre", se dit-il soudain. Et sa joie se mua sur-le-champ en une écrasante angoisse ») : elles se terminent toutes les deux par le retour des guillemets, indicateurs d'une instance narrative supérieure, et triste augure du désœuvrement existentiel qui s'empare alors à nouveau des personnages ne parvenant pas à mettre en mots par eux-mêmes ce qu'ils ressentent.

On a remarqué que « la philosophie existentialiste et la méthode phénoménologique qui lui est associée se prêtent admirablement à l'expression romanesque¹⁵⁹ ». Elles permettent en effet l'expression d'une véritable expérience des choses, du monde et des humains en ce qu'au lieu « de se cantonner dans un système », elles cherchent « à manifester concrètement la réalité¹⁶⁰ ». Il est indéniable que l'existentialisme phénoménologique sartrien est visible tout au long du roman. Au-delà du simple transfert d'une philosophie vers un monde romanesque, *Le sursis* représente aussi une façon de penser les liens entre politique et littérature, dans la mesure où la technique du montage s'oppose, dans sa forme même, au caractère idéologique des discours sur la guerre. Comme une voix dénuée d'a priori qui porte les balbutiements politiques des différents personnages, le montage narratif du *Sursis* est par conséquent la formalisation du rapport entre idéologie et expérience en ce qu'il met de l'avant le sempiternel combat à livrer contre l'idéologie pour quiconque souhaite s'approprier son expérience afin de la décrire avec autonomie et lucidité. Si la vérité est bel et bien concrète, comme l'affirme Brecht, faisant sienne, comme plus d'un marxiste, la fameuse

¹⁵⁸ Emile Benveniste, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 254.

¹⁵⁹ Gerald Joseph Prince, op. cit., p. 12.

¹⁶⁰ *Idem.*

maxime hégélienne, alors la construction de ses propres schèmes d'interprétation de monde à partir de données empiriques constitue pour le sujet un geste d'émancipation à part entière. L'utilisation de la technique du montage dans un roman comme *Le sursis* peut dès lors se comprendre comme un désir de réalisme, où la forme est mobilisée tout autant que le fond. Lukács avait en effet bien compris que le montage romanesque est une façon de dépeindre la réalité. Il le récusait dans la mesure où il ne pouvait s'élever au-delà du calque de la conscience réifiée. C'est bien ce qui est en jeu dans la façon dont les régimes narratifs sont maniés dans *Le sursis* : il y a conscience aliénée, que le montage permet de mimer. Au-delà cependant de la reproduction aveugle de l'idéologie capitaliste fragmentée, le calque de la structure de la conscience humaine signifie le refus des idéologies belliqueuses. C'est cette dénonciation de toute position politique qui n'est pas le résultat d'un rapport direct avec la réalité, d'expériences directement vécues, qui constitue la seule et unique prise de position manifeste du deuxième tome des *Chemins de la liberté*.

Il faut encore souligner l'importance de la prise de parole : les allers-retours constants, à la fois des formes de discours rapportés et des voix narratives, indiquent le combat des protagonistes pour se libérer de l'idéologie et accéder à l'expression de leurs expériences politiques communes, mais elles pointent également vers l'insuffisance, sinon l'impossibilité, d'un narrateur prétendument omniscient. Il n'est donc pas étonnant que presque aucune mise en évidence de ruptures sur le plan prosodique ne soit présente dans *Le sursis*, contrairement aux romans de montage des années vingt et trente. L'italique est utilisé à quelques occasions et, dans la veine de l'usage que Flaubert a consacré, semble souvent désigner des lieux communs, sans toutefois que son utilisation ne fasse véritablement système. Ainsi, non seulement la continuité typographique du roman signifie une absence d'intervention visible d'un auteur qui souhaite créer un continuum entre les expériences des différents personnages sans pour autant les prendre en charge, mais elle force de plus le lecteur à être constamment attentif à qui parle, le plaçant dans une position où lui aussi doit se questionner sur la source des discours lui étant soumis, tout comme le font plus ou moins consciemment les nombreux personnages du roman, chacun à leur manière, mais tous simultanément et en réponse aux mêmes événements politiques.

Montage et idéologie : Les Géorgiques

Dans *La corde raide*, son deuxième roman, paru en 1947 aux éditions du Sagittaire, c'est-à-dire très peu de temps après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Claude Simon dépeint la guerre qu'il vient de vivre « comme un négatif photographique où les clairs viennent en noir, [...] où toutes les destructions et toutes les idioties ont, par avance, reçu la garantie d'impunité. » Ce monde à l'envers, où « les rois deviennent esclaves et les serviteurs rois¹⁶¹ », n'est pas sans rappeler le renversement proposé par la métaphore marxienne de l'idéologie : « [e]t, si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique¹⁶² ». Trente-quatre ans plus tard, *Les Géorgiques* reprendra en la développant cette idée de la guerre comme monde à l'envers, dans la mesure cette fois où elle ne semble pas correspondre à l'idée que ses participants s'en étaient faite au préalable. Le roman de 1981, à la narration d'une grande complexité, montre qu'à travers les idéologies belliqueuses mais également les différents récits qui lui sont consacrés, l'Occident s'est construit une image de la guerre comme événement parfaitement ordonné, en phase avec la ferme hiérarchie du système militaro-politique qui la sous-tend, mais que cette image n'a que très peu à voir avec sa réalité concrète. À l'opposé, les récits de guerre qui ponctuent *Les Géorgiques* (et plus généralement les écrits de Simon) font état d'un désordre affligeant, violemment insensé, et le caractère emblématique qu'acquiert la débâcle française de 1940 dans son oeuvre n'est à ce compte guère étonnant¹⁶³.

Les premières phrases du deuxième chapitre des *Géorgiques*, qui relate le sort d'un cavalier français lors de la drôle de guerre, inaugurent un récit qui donne à voir l'incapacité des soldats à faire sens de leur expérience dans sa totalité, puisque la guerre, qu'ils subissent

¹⁶¹ Claude Simon, *La corde raide*, Paris : Le Sagittaire, 1947, p. 56.

¹⁶² Friedrich Engels et Karl Marx, *L'idéologie allemande*, Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 50.

¹⁶³ L'absurdité de ce moment de l'histoire française est d'ailleurs également suggérée dans *La mort dans l'âme*, le troisième tome des *Chemins de la liberté*, où de longs passages sont consacrés à l'attente par Mathieu et ses camarades du règlement de leur sort suite à la capitulation de la France face à l'Allemagne.

au lieu de conduire, leur échappe littéralement. Le premier chapitre, qui présente dans un savant désordre les multiples trames narratives qui se déclineront ultérieurement dans le roman, se termine quant à lui sur l'impression du narrateur, plongé dans la correspondance de son ancêtre, général sous la Révolution et l'Empire, « que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché.¹⁶⁴ » Par un raccord des plus significatifs, le deuxième chapitre débute ainsi par une description des aliments, gelés par le froid, qu'ingurgitent les soldats : le vin est fragmenté en cristaux « qui craquent sous la langue et fondent aussitôt », et la pâte des camemberts « s'effrite et se fractionne en débris » que les soldats « s'efforcent de rassembler sur la tranche de pain¹⁶⁵ ». Le prolongement de l'effritement des mots par l'effritement des denrées offre une piste de lecture qui permet de lier, malgré leur discontinuité, le premier au deuxième chapitre à partir de l'idée selon laquelle le monde de la guerre ne ressemble en rien à ce que les soldats avaient imaginé. C'est de la même manière que le protagoniste du quatrième chapitre, O., dont « le plus gros de ses connaissances lui avait été inculqué par les livres¹⁶⁶ », se voit obligé de « refouler son instinctive répulsion pour le désordre¹⁶⁷ » qui règne sur les champs de bataille de la Guerre civile espagnole. Plus tard, le narrateur nous apprend qu'O., lettre derrière laquelle se cache George Orwell, racontera son histoire (*Homage to Catalonia* paraît en 1938) à l'aide « d'explications compliquées et pour ainsi dire techniques, émaillées de sigles, d'initiales de partis, de syndicats, de factions, d'organismes de police, de ligues ou d'unions, comme ces symboles de corps chimiques seulement compréhensibles aux initiés¹⁶⁸ », liste qui n'est pas sans rappeler celle dont Ivich, dans *Le sursis*, énumère les éléments en tentant vainement de s'expliquer la guerre et ses causes. Si Simon consacre un chapitre complet de son roman à la réécriture du récit d'Orwell, c'est que ce dernier, malgré son expérience concrète de la guerre, n'a pas compris la leçon qui consiste à distinguer ce qu'on connaît de ce qu'on sait :

¹⁶⁴ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris : Les Éditions de minuit, 1985 [1981], p. 76.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 352.

« on sait (pas connaît) quelque chose appris à travers des articles de journaux ou dans des livres, sans se faire une idée exacte de leur réalité, comme des abstractions¹⁶⁹ ». Cette dichotomie trouve une rigoureuse correspondance sur le plan sémiotique, ainsi que l'illustre le prélude des *Géorgiques*. Ces quelques pages ont en effet pour fonction d'associer le savoir abstrait à la représentation, et la connaissance expérimentale à la signification : « en géométrie descriptive il est convenu que deux droites qui se croisent signifient – et non pas représentent – l'existence d'un plan¹⁷⁰ ». Ce prélude, qui est d'une grande importance pour la lecture du roman, se présente comme la description d'une feuille où des hommes sont « dessinés avec une froideur délibérée détaillant des anatomies stéréotypées apprises sur l'antique¹⁷¹ », à l'image du stéréotype occidental de la guerre, hérité, selon Pierre Schoentjes, de la même époque¹⁷². C'est au temps des cités grecques qu'aurait émergé la figure de la « bataille rangée », « qu'on retrouve dans les arts comme dans la conversation quotidienne lorsqu'elle commente l'actualité¹⁷³ », et que Simon travaille à invalider dans *Les Géorgiques*. Dans ce prélude sont par conséquent liées de manière décisive la syntaxe narrative issue de l'Antiquité et l'image stéréotypée de la guerre, que *Les Géorgiques* se propose toutes les deux de patiemment déconstruire. Le dessin décrit dans le prélude montre un homme lisant une lettre, tout comme *Les Géorgiques* est le récit d'un homme qui, après avoir participé à différents conflits armés, se plonge dans la lecture de la correspondance de son ancêtre, qui a survécu aux guerres révolutionnaires et impériales deux siècles plus tôt. Si la quatrième partie est bien la réécriture du témoignage idéologique d'Orwell, *Les Géorgiques* constitue en quelque sorte la réécriture de ce dessin, dont les éléments, problématiques, « sont figurés avec cette sècheresse qui préside à l'exécution des projets d'architectes proposant aux regards non pas des monuments déjà existants mais des combinaisons et des assemblages de formes

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 13. La géométrie dont Simon se revendique en lui associant son propre travail d'écriture puise ses sources dans la culture hellénique, au même titre que la tradition narrative homérique et l'image de la bataille rangée que ses romans critiquent. Je m'arrêterai plus longuement à cette tension dans le troisième chapitre.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷² Pierre Schoentjes, « "Et voilà la guerre! Une foutue saloperie!" Lire la guerre dans *Les Géorgiques* », dans Laurichesse, Jean-Yves (éd.), *Claude Simon 5. « Les Géorgiques », une forme, un monde*. Paris : Lettres modernes, 2008, p. 115-133.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 119.

nés de leur imagination, ne renvoyant qu'à eux-mêmes¹⁷⁴ ». Le problème principal dénoncé ici est le caractère conventionnel d'un système de signes qui ne rend possible la lecture du dessin « qu'en fonction d'un code d'écriture admis d'avance par chacune des deux parties, le dessinateur et le spectateur¹⁷⁵ », mais qui ne se reconnaît pas comme tel et qui, faute d'être basé sur l'expérience, ne correspond pas à la réalité. Se posant donc comme une critique des codes interprétatifs qui soutiennent les idéologies belliqueuses, *Les Géorgiques* tentera de mettre de l'avant une écriture dont le point de départ, parce que concret, sera en mesure de faire émerger la vérité empirique de la guerre. Ainsi, la critique de la représentation chez Simon, bien loin de la pure négativité, s'accompagne du projet concret d'une écriture qui serait du côté de la signification, et qui, parce qu'elle se reconnaîtrait pour ce qu'elle est, à savoir un système sémiotique, serait en mesure de remettre en cause les discours idéologiques tout en s'en distinguant. C'est également, on le verra, du concept plus large de « canon » dont Simon se méfie, jouant, comme à son habitude, sur la polysémie du mot.

Afin d'explorer les rapports entre montage et idéologie dans *Les Géorgiques*, je me servirai d'un deuxième trait du roman de montage, soit la mise en évidence, sur le plan typographique, d'une série de ruptures et de discontinuités. Deux éléments retiendront mon attention : d'abord, l'alternance entre le romain et l'italique dans les premier, troisième et dernier chapitres du roman; ensuite, dans le sillage de la lecture qu'en propose Nathalie Piégay-Gros, l'utilisation des parenthèses tout au long du roman, mais surtout dans la deuxième partie, que j'interpréterai comme des signaux de démarcation et de segmentation du texte. Mon intention est de montrer que ces marques du montage romanesque ont pour fonction de critiquer, en les liant, d'une part les idéologies de la guerre, qui, parce qu'elles ne témoignent pas d'une expérience concrète de la réalité, produisent une vision faussée, et d'autre part l'illusion réaliste reconduite par des formes d'art qui ne reconnaissent pas le caractère conventionnel de leurs systèmes représentatifs.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

L'alternance romain-italique

Tout comme le dénouement du *Sursis* prend appui sur la signature des Accords de Munich, ce sont des événements politiques réels qui structurent l'intrigue des *Géorgiques*. Outre le prélude, le roman est divisé en cinq chapitres, identifiés par des chiffres romains, et qui relatent différents destins finissant par se recouper. Les premier, troisième et cinquième chapitres combinent les trames du narrateur qui parcourt la correspondance de son ancêtre, militaire gradé lors de la Révolution française, d'un cavalier tombé dans une embuscade, aux prises avec le caractère insensé et désordonné de la débâcle de 1940 et dont on comprend qu'il est le narrateur du roman, et celle d'O., un milicien anglais volontairement enrôlé dans la Guerre d'Espagne. Grâce au montage de fragments de la correspondance du général (divisée en deux catégories, « Affaires militaires » et « Affaires particulières et personnelles », contenant « les doubles de centaines de lettres, de rapports, de mémoires, de bordereaux, de comptes de domestiques, de projets d'armées, d'inventaires d'arsenaux, d'ordres et d'instructions de toutes sortes, parfois des récits de voyages ou des brouillons de discours¹⁷⁶ ») et de l'histoire des guerres du XX^e siècle, l'écriture des *Géorgiques* harmonise narrativement les cycles de la guerre aux cycles de la terre.

Le premier chapitre du roman est lui-même divisé en trois sections de longueurs similaires, séparées les unes des autres par des astérisques disposés en triangle. C'est l'alternance entre les polices romaine et italique qui différencie les sections. Le passage suivant, tiré du début de la première section (p. 21-37), montre les premières occurrences de l'italique dans le roman :

En 1792 il est élu à la Convention. [...] Il vote la mort du roi. [...] Le 16 ventôse de l'an III il entre au Comité de salut public. [...] En pleine Terreur il est élu secrétaire de la Convention et sauve une royaliste qu'il épousera en secondes noces. Un rapport dit de lui qu'il est d'une santé de fer et d'un courage à toute épreuve. Pendant plus d'un an il tient tête en Corse avec moins de douze cents hommes aux insurgés paolistes soutenus par les escadres de Hood et de Nelson. [...] *Il bat en retraite avec son régiment à travers la Belgique. Pendant quatre jours il est impossible de desseller les chevaux.* En Poméranie il se plaint du froid, de sa santé et de ses blessures. Il est membre du premier Comité militaire de l'Assemblée législative. Il fait voter un décret punissant de mort les commandants des places

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

assiégées qui les livreraient à l'ennemi. *Ils sont harcelés par l'aviation et le régiment subit de lourdes pertes.* Le corsaire turc le livre au bey de Tunis. Il siège au Conseil des Anciens. [...] Il prend la défense des Babouvistes. Il s'emploie à faire construire la route de Cahors à Albi. *Le soir du dimanche de la Pentecôte il repasse précipitamment la Meuse avant que les ponts sautent.* L'inspecteur général d'Orbey lui reconnaît de la fermeté, de l'instruction, des mœurs et de la conduite. Il est décoré de la croix de Saint-Louis. Il capture et fait fusiller le chef des troupes paolistes. [...] Avec Carnot et Buboys-Crancé il obtient le plus grand nombre de voix à l'élection du second Comité militaire. [...] *Il fouette son cheval fourbu avec la dragonne détachée de la coquille de son sabre.* [...] Il est grand officier de la Légion d'honneur.¹⁷⁷

À la lecture, il est de prime abord difficile de départager les trames narratives. On comprend d'après les indications chronologiques que le premier personnage dont il est question, couronné d'honneurs et visiblement influent, est contemporain de la Révolution française. La première occurrence de l'italique pourrait également le concerner, et ce n'est par conséquent qu'à la mention de l'aviation dans la deuxième phrase en italique qu'il est indiqué au lecteur qu'il s'agit d'un autre personnage et que plusieurs destinées, relatives à différentes époques, sont simultanément narrées. On comprendra plus loin que les premiers passages en italique concernent le cavalier piégé dans une embuscade en 1940¹⁷⁸. Quelques lignes plus bas, les passages en italique concernent également le cavalier, qui se plonge dans la lecture de la correspondance de son ancêtre, le général L.S.M.¹⁷⁹, et le double initialisé d'Orwell qui séjourne en Catalogne¹⁸⁰. Dans la première section du premier chapitre, l'italique a donc pour fonction de rassembler en un même cadre typographique les guerres du XX^e siècle, la Seconde Guerre mondiale et la Guerre d'Espagne, et de les opposer à celles que mène le général lors la Révolution française. Schoentjes explique bien cette répartition :

L.S.M., O. et le cavalier font la guerre, mais pas la même guerre. En raison de la différence d'époque et de grade, l'écart est à l'évidence le plus grand entre le général et les deux simples combattants. Si certaines expériences ponctuelles, des sens en particulier, se répètent effectivement, il y a loin toutefois des guerres de l'Empire à l'Espagne de la Révolution de 36 ou aux débuts de la guerre de 40. Les

¹⁷⁷ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 22-23. Simon souligne.

¹⁷⁸ Et, si le lecteur est familier de l'œuvre simonienne, il comprendra que cette embuscade est celle qui avait été relatée, vingt ans plus tôt, dans *La route des Flandres*.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

guerres ne se ressemblent pas et c'est pourquoi les personnages qui font l'expérience de la guerre au XX^e siècle sont frappés par le fait qu'elle ne correspond pas du tout à l'image qu'ils en avaient.¹⁸¹

Conservée dans la deuxième section du premier chapitre (p. 37-53), cette division y subit toutefois une légère modification. La distinction entre les combattants non gradés et le général demeure, mais ce sont les soldats qui bénéficient du romain et les archives du général L.S.M. qui sont chapeautées par l'italique. C'est en effet une des habitudes de l'écriture simonienne que de transgresser ses propres codes textuels, notamment grâce au jeu typographique, ainsi que le notent Yocaris et Zemmour dans leur analyse de *La bataille de Pharsale*¹⁸². Ce renversement de l'organisation précédemment instituée a pour effet de rendre manifeste la marque du travail de l'auteur, l'un des principaux objectifs du montage romanesque constructif. Instaurer une certaine organisation typographique puis la renverser sans prévenir se rapproche de l'effet déstabilisateur que Brecht recherchait notamment dans son théâtre didactique et par sa pratique de la distanciation, héritée des formalistes russes. L'effet de distanciation (« Verfremdungseffekt ») a comme objectif de faire paraître bizarre quelque chose de familier, afin qu'il soit possible au spectateur d'historiciser ce qu'il croit faussement naturel. Pour parvenir à cet effet, Brecht affectionnait plusieurs techniques, du jeu des acteurs qui ne tentent plus de ressembler au rôle qu'ils interprètent, à l'utilisation déconcertante d'intertitres et de musique. Dans la même veine, le lecteur des *Géorgiques*, initialement déstabilisé par les repères textuels qu'il voit se modifier, est dans l'obligation de continuer sa lecture sur un mode plus attentif. C'est bien ce que semble rechercher Simon : en dénaturant les codes d'écriture pré-établis, il doit en construire de nouveaux, avec lesquels le lecteur devra se familiariser sans s'appuyer sur les traditions narratives constituant sa mémoire littéraire. Cependant, afin d'éviter que ces nouveaux codes narratifs ne se figent

¹⁸¹ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸² Ilias Yocaris et David Zemmour, « Vers une écriture rhizomatique. Style et syntaxe dans *La bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Semiotica*, vol. 181, no 1/4, 2010, p. 304. Les auteurs cherchent dans cet article à exposer le mode de composition holistique de *La bataille de Pharsale* en lui plaquant le modèle du rhizome deleuzien, à partir duquel ils tentent d'expliquer les différents choix formels du roman de 1969. Qu'on soit d'accord ou pas avec leurs propositions, une chose reste certaine en ce qui concerne l'œuvre de Claude Simon, et ce, dans son entièreté : un homomorphisme entre structures narratives et structures phrastiques est décelable dans ses différents romans, règle à laquelle *Les Géorgiques* ne fait pas exception. C'est ainsi que j'espère montrer que les parenthèses reproduisent au niveau de la phrase ce que l'alternance entre le romain et l'italique produit au niveau plus général de la narration.

eux-mêmes et ne se détachent peu à peu de l'expérience du monde qui les a vu naître, Simon n'a d'autre choix que de bousculer ses propres règles. C'est ainsi que l'utilisation du romain et de l'italique sera graduellement dé-systématisée, pour parvenir, à la toute fin, dans le chapitre V, à un chaos presque total. Cette façon de procéder est essentielle si *Les Géorgiques* souhaite développer une critique des idéologies de la guerre. Il est en effet crucial que le roman de Simon ne reproduise pas ce qu'il reproche aux discours qui présentent la guerre de manière erronée, et, pour ce faire, c'est-à-dire pour dénaturer la forme narrative de celles-ci, les marques de la construction du roman doivent être mises de l'avant dans un premier temps, puis remises en question dans un deuxième.

Cette hypothèse semble se confirmer dans la dernière section du premier chapitre (p. 53-76), où l'italique disparaît tout à fait pour faire place à des caractères romains sans interruption, et dont le passage suivant constitue l'ouverture :

En septembre apparaissent les grosses araignées. Elles tissent leurs toiles scintillantes et polygonales d'une branche à une autre. L'une d'elles en a tendu les axes entre le laurier et l'un des pampres de la treille. La brise qui courbe parfois les rameaux fait se distendre et danser le réseau étincelant et géométrique des fils parallèles au centre desquels elle se tient tapie, montant et descendant avec élasticité au gré du faible balancement des feuilles. Les pattes crochues écartelées sont brun rouge, le lourd et sombre abdomen cône pointillé de jaune. Sortant sans transition de son immobilité elle se déplace rapidement pour réparer un accroc de la toile ou se saisir d'une proie. Le fin dessin de fils argentés par le soleil se détache sur le fond noir du laurier. Il est moins visible dans sa partie droite, à l'ombre où il se perd parmi les larges feuilles dentelées de la treille dont l'automne commence à roussir et recroqueviller les bords, leur centre toutefois encore vert où les nervures et leurs ramifications se détachent en clair. Les feuilles de laurier sont ovales, pointues, et ont des bords ondulés, comme des flammes.¹⁸³

Ces quelques lignes ne peuvent être ramenées de manière univoque à l'une ou l'autre des histoires relatées dans le roman. Revenant annuellement en septembre, les grosses araignées sont pour ainsi dire intemporelles, et leur description concerne par conséquent l'ensemble des destinées du roman. Loin d'être anodine, cette mention s'éclaire considérablement si on se réfère au traité d'agriculture de Virgile, l'ouvrage éponyme des *Géorgiques*. Virgile y

¹⁸³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 53-54.

caractérise en effet l'araignée comme « odieuse à Minerve¹⁸⁴ », faisant par là allusion à la mythologie gréco-romaine, et plus précisément au mythe d'Arachné, mortelle qui défie les Dieux en osant se prétendre meilleure tisseuse que Minerve. Suite à cette audace, la déesse et la mortelle se mesureront lors d'une compétition : Minerve tisse les exploits des Dieux tandis qu'Arachné choisit plutôt de représenter les injustices commises par ceux-ci, remettant ainsi en question leur infailibilité. Arachné gagne la compétition, mais est transformée en araignée par Minerve, furieuse. Tout comme Orphée d'ailleurs, dont le mythe est relaté par Virgile et dont il est fait plusieurs fois mention dans *Les Géorgiques* de Simon, Arachné a pour tort principal de s'opposer à la hiérarchie entre immortels et mortels, entre puissants et impuissants, entre ceux qui doivent commander et ceux qui doivent être commandés. Dans la culture occidentale, l'araignée connaît ainsi une fortune figurative où elle est ponctuellement associée à une menace contre l'ordre établi. Dans le même esprit, Benjamin insistait dans un essai de 1936 sur le caractère fabriqué d'une œuvre authentiquement révolutionnaire, rappelant à ce titre que le mot « texte » vient du latin *textum*, tissé¹⁸⁵. Les grosses araignées dont parle Simon, qui passent de l'immobilité à la mobilité « sans transition », rappelant par là le travail de juxtaposition à la base du roman, réussissent néanmoins à tisser une toile assez souple pour que le vent puisse faire « se distendre et danser le réseau étincelant et géométrique des fils¹⁸⁶ ». C'est dire que le roman propose « un montage continuellement brisé, mais dont le bris constitue quand même une continuité¹⁸⁷ », ce que traduisent notamment les raccords entre les différents chapitres. Le raccord est en effet l'élément commun servant à lier entre elles deux scènes séparées par une coupe. Comme mentionné plus tôt, l'effritement des aliments au début du chapitre II rappelle celui des mots et des phrases de la fin du chapitre I. Le chapitre II s'achève par la suite sur l'évocation du parfum des fleurs des chambres mortuaires et des « corps des défunts préservés quelques heures

¹⁸⁴ Virgile, *Les Géorgiques*, Livre IV, v. 246.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, « André Gide et son nouvel adversaire » [1936], dans *Œuvres*, III, Paris : Gallimard, p. 152-169

¹⁸⁶ Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 54. La figure de l'araignée et son lien avec le travail de montage éclairent de plus sous un nouveau jour la prédilection du triangulaire chez Simon (voir à ce sujet Stuart Sykes. *Les romans de Claude Simon*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979, p. 134.), puisque c'est la figure géométrique qui constitue l'armature des toiles tissées par les araignées, et donc, chez Simon, la figure de base de l'écriture par réseau.

¹⁸⁷ Jean Mitry, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », *op. cit.* p. 83.

encore avant d'être abandonnés aux vers et à la décomposition¹⁸⁸ », étant ainsi lié, grâce au thème de la mort et de la dé-composition¹⁸⁹, à la description par laquelle débute le chapitre III, celle de « la vieille veuve », l'ancêtre du cavalier « toujours habillée de noir, au visage de bougie, perpétuellement éplorée, perpétuellement larmoyante, aux corsages ténébreux fermés sous les vieux tendons, les flasques replis de vieille peau, par le même camée ovale où se détachait sur un fond parme comme une blancheur de linceul ou d'ossements la draperie flottante, ectoplasmique et mousseuse de quelque tambourinaire pompéienne¹⁹⁰ ». Les chapitres III et IV sont quant à eux raccordés à travers la mention de clichés photographiques : à la toute fin du chapitre III, le narrateur apprend que son ancêtre avait un frère qui lui ressemblait « comme un négatif photographique », alors que les premiers paragraphes du chapitre IV servent à décrire la photographie en noir et blanc d'un wagon rempli de miliciens espagnols, rappelant d'ailleurs par là d'une part le prélude dans la mesure où il était lui aussi la mise en mots d'une image, et d'autre part les trains où voyageaient les soldats français décrits dans le deuxième chapitre¹⁹¹. Cette façon de mettre en réseau les significations, typique de l'écriture simonienne, se trouve, il me semble, admirablement exemplifiée par les toiles d'araignées. Leur « souplesse » n'est par ailleurs pas sans rappeler une plus vieille version du mythe d'Arachné, où cette fois la jeune femme est présentée aux côtés de son frère, Phallanx, dont la masculinité gouverne ce qui relève du militaire, à l'opposé de la féminité de sa sœur, qui gouverne le tissage. Frère et sœur seront punis par les Dieux et transformés en bêtes rampantes pour avoir commis l'inceste, pour avoir uni entre elles des sphères de l'existence devant rester étanches. Ainsi que le tournoient d'un vol de corneilles, « donnant l'impression d'un désordre », est « toujours le fait de deux individus, sans doute mâle et femelle¹⁹² », qui guident mais sans le diriger l'essaim composé de vols

¹⁸⁸ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 139.

¹⁸⁹ Je choisis de graphier le terme avec un tiret pour marquer sa double référence au travail du temps sur la matière d'une part et à la déconstruction de la tradition de composition littéraire d'autre part.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹¹ Quant à l'absence de raccord entre le chapitre IV et le chapitre V, elle peut peut-être s'expliquer par la fonction de dénouement du dernier chapitre, qui n'a pas besoin d'être relié aux précédents puisqu'il en est en quelque sorte la somme, ou du moins le résultat.

¹⁹² Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 37.

individuels « sans liens apparents¹⁹³ », les arachnides décrites en incipit de la troisième section apparaissent comme une annonce du travail opéré par le montage romanesque simonien. En effet, le montage que l'alternance entre le romain et l'italique accentuait dans les premières sections ne se volatilise pas à la fin du premier chapitre, bien qu'il ne soit plus « apparent » : seules les marques typographiques qui le rendaient visibles sont effacées. On continuera, à la lecture, de départager les trames narratives et d'organiser les informations à l'aide des directions que les deux sections précédentes proposaient. On peut lire dans cette disparition des marques de montage une critique du caractère « naturel » attribué à la mise en intrigue traditionnelle, qui, elle, ne fait pas état des marques du montage qu'elle requiert pourtant également. On comprend que, même si la troisième section du premier chapitre cache les marques de montage qu'on pouvait voir dans les deux sections précédentes, elle est tout autant le résultat d'un travail de mise en forme que ces dernières. Derrière cette absence d'interruption de la police romaine s'opère bel et bien un façonnage narratif des histoires racontées. Bien qu'invisible, l'agencement des trames narratives de différentes époques est tout aussi réfléchi et provoque, par la juxtaposition, une panoplie de significations qui sont le résultat de la manière dont les histoires sont racontées. Simon s'oppose ainsi non seulement à la tradition romanesque utilisée par Lukács pour attaquer la pratique du montage, mais également à la narration des idéologies qui expliquent la guerre et tentent de la justifier comme allant de soi, à des fins réactionnaires comme à des fins révolutionnaires, ou encore dans le but de s'opposer au fascisme, comme c'est le cas des guerres auxquelles participent le cavalier et O.

Les parenthèses

De la même façon que l'italique peut être utilisé pour marquer des passages qui ne font pas partie de la trame narrative « principale » (par exemple pour indiquer une insertion intertextuelle, ou pour encadrer un récit se déroulant à une autre époque), les parenthèses sont souvent associées à une forme ou une autre de digression textuelle. Or, comme le note Piégay-Gros¹⁹⁴, l'idée de digression suppose celle de hiérarchisation : un récit premier existe,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 36 et 37.

¹⁹⁴ Nathalie Piégay-Gros, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Textuel*, avril 1994, no 28, p. 93-99.

dont la digression s'écartera temporairement pour exposer des considérations secondaires, la plupart du temps enclenchées par le récit principal, et donc dépendantes de celui-ci. Cette façon de raconter est bien évidemment contraire aux principes de l'écriture simonienne, et semble ne pas convenir à un roman dont la composition prétend notamment critiquer la hiérarchisation du système militaire. En effet, les parenthèses dans *Les Géorgiques* sont interprétées par Piégay-Gros non pas comme des digressions, mais bien plutôt comme des marques de montage : au lieu d'être une entrave au récit, elles en constituent un moteur, décomposant de ce fait la hiérarchisation entre leur contenu et le récit dans lequel elles s'insèrent.

Le passage suivant, extrait du récit de guerre du cavalier, montre une utilisation typique des parenthèses :

Ici il est peut-être nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour tenter d'expliquer ce qui surviendra par la suite, c'est-à-dire le désespoir qui va s'emparer d'eux, la panique, la débandade que rien apparemment ne semble suffisant à justifier : ni les circonstances naturelles (pour si rigoureux que soit le froid, cela fait déjà des mois – on est en février – qu'ils y sont accoutumés), ni la nature de l'opération elle-même (peut-être la longueur de l'étape a-t-elle été mal calculée et le commandement n'a-t-il pas suffisamment tenu compte des effets conjugués de la basse température et de l'effort physique exigé (assez considérable, certes, mais enfin n'excédant pas les forces humaines, comme il fut prouvé) – à moins de supposer que la chose ait été montée comme une sorte d'ordalie voulu, de même que leur départ du cantonnement où ils ont passé les premiers mois de l'hiver et pris leurs habitudes (ainsi certains ordres de religieuses soignantes déplacent-ils systématiquement celles-ci dès qu'apparaît le risque que se forme autour d'elles (et réciproquement) un réseau d'amitiés ou de sympathies dans le service hospitalier qui les emploie), quoiqu'il soit cependant plus vraisemblable que ce mouvement ait été ordonné dans un simple esprit de routine et en application d'instructions ou de règlements sur la rotation des corps de troupe de première ou de deuxième réserve).¹⁹⁵

En plus de contenir cinq paires de parenthèses dont plusieurs récursives, cet extrait débute par la mention que s'ouvre une « parenthèse » dans le récit, celle-ci n'étant cependant pas marquée typographiquement. Piégay-Gros comprend ce commentaire du narrateur comme un pastiche ironique de la parenthèse explicative « par laquelle le narrateur balzacien contrôle la digression au point d'en faire le lieu où le récit est motivé et la narration

¹⁹⁵ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 82-83.

expliquée¹⁹⁶ ». Dissociant le *post hoc* (à la suite de cela) et le *propter hoc* (à cause de cela), c'est-à-dire consécution et conséquence¹⁹⁷, la narration simonienne utilise les parenthèses afin de relayer de l'information cruciale à la compréhension du roman et de ses principes de construction, et non pas comme une simple source de motivation du récit qu'elles « interrompent ». Dans le paragraphe cité en exemple, c'est le cas des parenthèses qui contiennent une comparaison entre le déplacement des soldats et celui des ordres de religieuses qu'on souhaite empêcher de former des réseaux d'amitiés. Les services hospitaliers, gérés par des ordres religieux à la structure fortement hiérarchique, empêchent que ne se forment des réseaux d'amitiés, à cause d'un esprit de routine qui incite à reproduire un système sans y réfléchir. L'écriture simonienne, elle, se garde d'emprunter des chemins déjà tracés, fonctionne justement par réseau, comme ceux que veulent empêcher les ordres religieux, à l'aide notamment de ces parenthèses qui permettent de lancer la narration dans plusieurs sens différents, qui se rejoindront éventuellement, en de multiples points. Comme la figure géométrique du triangle, qui a pour point de départ deux droites qui s'éloignent d'abord, et bifurquent ensuite pour se rejoindre, la parenthèse simonienne dévie le cours du récit dans le but d'y mieux revenir par la suite. Grâce à cette parenthèse sur les religieuses, l'expérience des soldats français décrite un peu plus tôt apparaît comme une dispersion progressive : non seulement sont-ils constamment déplacés, mais la guerre, ainsi que le disait un passage au début du chapitre II, est ainsi faite que s'en trouve absent le « minimum de cohésion qui peut unir les membres d'une collectivité partageant les mêmes dangers, la pagaille, le désordre tout de suite instauré, si bien que chacun aura dès le premier moment le sentiment d'être seul, perdu, de ne pas participer à des mouvements d'ensemble et concertés mais d'avoir été jeté là un peu n'importe comment puis abandonné à son sort, tué sans nécessité et au hasard de la chance, les pelotons et les escouades constamment et tant bien que mal refondus au fur et à mesure des pertes, de sorte que, très vite, plus aucun lien

¹⁹⁶ Nathalie Piégay-Gros, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁷ Qu'il rejette au fond toutes les deux, puisque même la consécution est possiblement tributaire d'un remaniage ultérieurs des souvenirs qui ne correspond pas à la réalité de l'expérience, ainsi que le note le cavalier se remémorant qu'il a souvent dormi à cheval, et se demandant « qu'est-ce qui vient avant ou après? ». (Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 98.)

personnel ne subsistera, tous éprouvant de plus en plus cette sensation de solitude et de dispersion.¹⁹⁸ »

Ainsi, le montage des *Géorgiques*, notamment à l'aide des parenthèses, institue un réseau d'images qui se recoupent en de multiples points et dont la mission, pourrait-on dire pour paraphraser Simon, est de relier ce qui autrement resterait épars, mais sans que des catégories construites a posteriori ne viennent dénaturer l'expérience vécue en lui imposant un ordre définitif ou une interprétation univoque. Il n'est donc pas surprenant que le chapitre où est le plus habilement tissé ce réseau de figures soit celui qui concerne la guerre que Simon a lui-même vécue.

L'ouverture d'une parenthèse a pour objectif de « tenter d'expliquer » les événements et les sentiments (passés) ressentis par les soldats, mais cette tentative est présentée comme vouée à l'échec. L'extrait ci-haut, une fois les parenthèses retirées, se lit en effet comme suit :

Ici il est peut-être nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour tenter d'expliquer ce qui surviendra par la suite, c'est-à-dire le désespoir qui va s'emparer d'eux, la panique, la débandade que rien apparemment ne semble suffisant à justifier : ni les circonstances naturelles [...], ni la nature de l'opération elle-même [...].

Le travail de remémoration se situe ailleurs que dans l'explication : les parenthèses sont dans cet extrait volontairement disposées après deux des justifications récusées, « les circonstances naturelles » et « la nature de l'opération », et ce, afin d'exposer, en les décomposant peu à peu, leur caractère en réalité bien peu « naturel ». La deuxième paire de parenthèses, même si y est d'abord proposé de rendre « le commandement » potentiellement responsable de la déroute, conclut en rejetant la faute sur les ordres qui ont été donnés dans « un simple esprit de routine et en application d'instructions ou de règlements ». Bien que le roman mette assez souvent l'accent sur la distinction entre ceux qui donnent des ordres et ceux qui les reçoivent, la deuxième parenthèse nuance cette catégorie de « ceux qui commandent », en montrant qu'elle reste somme toute abstraite, et donc peu intéressante pour comprendre la guerre concrète. L'esprit de routine est plutôt ce vers quoi tendent les reproches simoniens, qu'ils soient adressés à des situations politiques comme la guerre ou

¹⁹⁸ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 81-82.

aux techniques littéraires qui assurent leur narration. C'est exactement ce que traduisent les propos de la parenthèse suivante :

(car il devait tout de même y avoir une raison, une motivation – à moins de penser, ce qui n'était après tout pas incroyable, qu'une fois le fameux document cacheté de cire échangé entre les deux ministres se déclenchait une espèce de mécanisme, de machinerie obéissant à des règles de pesanteur ou d'attraction particulières, à quelque loi supérieure de physique et de migration échappant à toute justification autre que cosmique)¹⁹⁹

Bien qu'il ne soit pas l'apanage unique de l'idéologie, l'esprit de routine a de commun avec celle-ci des structures mentales préfabriquées, qu'on adopte et qu'on applique sans nécessairement les avoir soi-même construites. Simon, on le sait, croit au pouvoir cognitif de la littérature, à l'art comme instrument de connaissance du monde. Il croit de plus que certains récits sont plus aptes que d'autres à transmettre une vérité empirique, et notamment, en ce qui le concerne, une vérité empirique des guerres qu'il a connues. Simon n'est cependant pas dupe du fait que lui aussi propose une certaine représentation de la réalité. À cet effet, il est intéressant de rappeler le caractère positif de la fameuse camera obscura de la métaphore marxienne de l'idéologie, noté par Sarah Kofman : « [l]'histoire des sciences apprend que la chambre obscure s'impose comme modèle de la vision pour mettre fin à la conception euclidienne selon laquelle c'est de l'œil que partirait le rayon lumineux²⁰⁰ ». Kofman ajoute que le « modèle de la camera obscura implique l'existence d'un "donné" qui se donne toujours déjà renversé²⁰¹ », et remarque que, « pour un peintre, comme Léonard de Vinci, qui fut le premier à construire un modèle de l'œil d'après une chambre obscure, la camera obscura est un moyen de reproduction fidèle d'objets situés à une certaine distance : un instrument de copie, même si l'objet qui se donne dans la camera obscura se donne renversé²⁰² ». Simon, qui n'est pas marxiste, qui aime beaucoup la peinture, et qui a horreur des catégories tranchées, n'oppose certes pas l'idéologie fausse à la littérature vraie. Néanmoins, l'usage des parenthèses et plus largement du montage lui permet de remettre en question en les liant cet esprit de routine qui préside à l'application d'ordres militaires,

¹⁹⁹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 107.

²⁰⁰ Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris : Éditions Galilée, 1973, p. 16.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.*, p. 49.

nécessaire au maintien de la structure hiérarchique, et celui qui empêche le romancier de chercher la forme littéraire qui pourra le mieux relater l'expérience qu'il a du monde.

Développer une critique de l'idéologie n'implique pas le refus de prendre position, bien au contraire. J'ai tenté de montrer dans ce chapitre en quoi la critique d'un large spectre de positions politiques (les idéologies belliqueuses dans toute leur gamme de nuances, auxquelles j'annexe le pacifisme dans la mesure où ce discours concerne la guerre) constituait une façon de prendre position en faveur d'une vision de la politique construite sur la base de l'expérience concrète. *Le sursis* et *Les Géorgiques* retraduisent en effet en des termes non marxistes le conflit entre idéalisme et matérialisme, en se positionnant résolument dans la lignée du second. Tous deux suggèrent que c'est à partir d'une expérience concrète de la guerre qu'il est possible d'en parler de façon juste, d'adopter des opinions (dans le cas du *Sursis*) et d'appréhender ses souvenirs (dans le cas des *Géorgiques*) de façon à ce que celui ou celle qui les formule emprunte la voie d'une réelle émancipation. Bien que les deux romans soient en apparence assez fatalistes (le dénouement du *Sursis* rend caduques l'ensemble des réflexions des protagonistes et le caractère cyclique des *Géorgiques* laisse entendre que la guerre est vouée à un perpétuel recommencement), le principe du montage qui se trouve à la base de leur construction peut se lire comme une proposition permettant de surmonter cette impasse. *Le sursis* présente des personnages qui se démènent pour comprendre la société qui les entoure, bousculée par l'imminence de la Seconde Guerre mondiale, même si aucun d'eux ne parvient à une lucidité complète. Or le montage des différents régimes narratifs est la reproduction formelle du combat constant pour s'extirper des idéologies et parvenir à une autonomie intellectuelle qui seule permettra de mener une existence où la politique ne constituera plus une sphère étanche. C'est ce combat collectif, vécu par tous et toutes, que le montage met à l'honneur dans le deuxième tome des *Chemins de la liberté*. *Les Géorgiques* est pour sa part parsemé de reproches à l'endroit des preneurs de décisions aux « crânes précocement chauves de sédentaires, d'hommes de bureaux dont les attributs porteurs étaient constitués par les quatre pieds non d'une monture mais d'une

chaise²⁰³ ». S'il est vrai que les différentes histoires des *Géorgiques* « interfèrent comme pour montrer que la guerre, faisant fi du découpage chronologique et démentant un improbable progrès est aussi cyclique que les saisons²⁰⁴ », il reste clair que, pour Simon, les cycles de la guerre ne sont pas inévitables comme le sont les cycles de la terre. Ils relèvent plutôt de décisions prises par ceux qui détiennent le pouvoir, prisonniers eux aussi des idéologies belliqueuses et de l'esprit de routine qui en découle, ce qu'indiquent notamment la séparation entre gradés et non gradés opérée par l'utilisation du romain et de l'italique dans la première partie du roman. Au-delà de la catégorie abstraite des « détenteurs du pouvoir », *Les Géorgiques* s'en prend aussi, plus fondamentalement, au pouvoir de la représentation elle-même : le roman dénonce en effet les idéologies belliqueuses, à savoir les discours proprement politiques qui parlent de la guerre afin de l'expliquer, mais également l'image traditionnelle, pour ainsi dire apaisée, de la guerre véhiculée dans la culture occidentale héritée de l'Antiquité. C'est à ce titre que l'araignée est utilisée par Simon comme une métaphore de la subversion. Arachné, en tant que figure de l'écrivain monteur, permet de lier l'art et la politique : ces deux sphères de l'expérience humaine ont en commun qu'elles doivent, pour être justes, se baser sur l'expérience concrète afin de développer des réseaux de signification et être en mesure de réellement parler du monde. C'est également la fonction des parenthèses simoniennes : en transformant le rôle explicatif leur étant traditionnellement dévolu, le processus de critique des idéologies est non seulement mis en branle, mais la tradition narrative héritée des réalistes du XIX^e siècle est également dénaturisée. C'est bien par conséquent dans le principe de construction des deux romans à l'étude, le montage romanesque, et non dans les destinées individuelles des différents protagonistes, qu'il faut chercher le cœur de leur intention.

²⁰³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 127.

²⁰⁴ Nathalie Piégay-Gros, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », op. cit., p. 93.

CHAPITRE 3

LE MONTAGE DES FRAGMENTS DE L'HISTOIRE : POLITIQUE DE LA DIALECTIQUE ET DIALECTIQUE DE LA POLITIQUE

Peu de temps avant sa mort en 1940, Benjamin développe dans ses thèses bien connues une critique de la vision progressiste de l'histoire²⁰⁵. C'était selon lui la conception que le fascisme hitlérien mettait en oeuvre afin de présenter son règne comme le résultat naturel de l'histoire nationale, mais également celle que partageaient certains partis de gauche : le Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD), qui concevait le fascisme comme un « vestige du passé, anachronique et pré-moderne », « possible [...] dans un pays semi-agrarian comme l'Italie, mais [qui] ne pourrait jamais s'installer dans une nation moderne et industrialisée comme l'Allemagne²⁰⁶ », et le KPD, dont les décisions sont alors arrimées aux impératifs du régime stalinien, qui se voyait lui aussi comme le résultat de l'évolution économique et sociale du pays. Bien que marxiste, comme le démontrent les références directes à Marx qui parsèment les thèses, Benjamin se distingue des différents partis communistes européens en élaborant une critique de la philosophie de l'histoire qu'ils promeuvent à des fins partisans. L'orthodoxie marxiste de l'époque avait en effet au fondement de son discours une version matérialiste de la triade hégélienne (thèse, antithèse, synthèse), qui permettait de penser l'histoire en tant que succession dialectique de moments, dont la synthèse finale était le communisme à advenir.

Benjamin ne peut accepter les représentations historiques au sein desquelles le passé est une suite d'événements où chacun d'eux marque un progrès par rapport au précédent parce que cela implique qu'il faille justifier le fascisme, justification odieuse à ses yeux qu'exemplifiait à l'époque la collaboration des régimes stalinien et hitlérien, symbolisée par le pacte germano-soviétique. Michael Löwy indique que c'est ce pacte de non-agression entre

²⁰⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], *op. cit.*, p. 427-443.

²⁰⁶ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, p. 69.

l'Allemagne et l'URSS²⁰⁷ « qui a été sans doute la motivation immédiate pour la rédaction [de "Sur le concept d'histoire"]²⁰⁸ », ainsi que l'exprime la thèse X : « [à] l'heure où gisent à terre les politiciens en qui les adversaires du fascisme avaient mis leur espoir, à l'heure où ils aggravent encore leur défaite en trahissant leur propre cause, nous voudrions libérer l'enfant du siècle [*das politische Weltkind*] des filets dans lesquels ils l'ont entortillé.²⁰⁹ » Löwy précise que Benjamin, dans sa propre traduction, utilise le terme « promesses » au lieu de « filets » : « les promesses illusoires de la gauche », des illusions qui « se manifestent sous trois formes qui renvoient à la même conception de l'histoire : la foi aveugle dans le progrès, la croyance dans le soutien, assuré d'avance, des masses, et la soumission à un appareil incontrôlable – Benjamin traduit : "Confiance aveugle dans le parti".²¹⁰ »

Ayant maille à partir avec la représentation linéaire qu'implique la notion de progrès (tout comme d'ailleurs celle de décadence, dont Lukács se sert, rappelons-le, pour attaquer le montage romanesque²¹¹), Benjamin croit qu'une historiographie proprement révolutionnaire doit plutôt « faire éclater le continuum de l'histoire²¹² ». C'est ici que le rôle du montage se manifeste :

[l']histoire universelle n'a pas d'armature théorique. Elle procède par addition : elle mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. L'historiographie matérialiste, au contraire, est fondée sur un principe constructif. La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi *de leur blocage*. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade.

²⁰⁷ Ce pacte, aussi appelé pacte Molotov-Ribbentrop, est signé en août 1939, quelques jours avant le déclenchement officiel de la Deuxième Guerre mondiale, par l'Allemagne et l'Union soviétique. Outre l'entente mutuelle de non-agression y était effectuée une répartition des territoires que les deux puissances prévoyaient avoir conquis au sortir de la guerre.

²⁰⁸ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 80.

²⁰⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], op. cit., p. 435.

²¹⁰ Michael Löwy, Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 81.

²¹¹ « Surmonter la notion de "progrès" et surmonter la notion de "période de décadence" ne sont que deux aspects d'une seule et même chose. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, 3^e éd., Paris : Les éditions du cerf, 2006, p. 477.

²¹² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], op. cit., p. 440.

L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé.²¹³

Bien que le montage ne soit pas directement nommé, on voit bien, entre autres par la répétition des termes « blocage » et « monade », que c'est ce que Benjamin a en tête. Le montage de plusieurs images du passé, ou encore mieux d'images du passé et du présent combinées, les donne à voir en simultanée, les « bloque » les unes à côté des autres, les dispose en « une constellation saturée de tensions », en une image dialectique. Permise par le montage, la monade est quant à elle une forme philosophique de l'unicité, qui diffère de la triade dialectique et de la synthèse qu'elle produit. La solution qu'envisage Benjamin, celle que doit préconiser l'historiographie matérialiste telle qu'il la conçoit, s'éclaire encore davantage si on se réfère au *Livre des passages*, dont « un des objectifs méthodologiques [...] est de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès²¹⁴ » : « [l]a méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer.²¹⁵ » Et plus loin, Benjamin ajoutera que la « première étape sur [la voie qui associera une visibilité accrue de l'histoire et l'application de la méthode marxiste] consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total.²¹⁶ »

La méthode que préconise Benjamin fait appel au matérialisme historique, mais également à la théologie, à laquelle il emprunte plusieurs concepts. L'historiographie matérialiste benjaminienne, qui assume que « [c]haque des instants [que l'humanité rédimée] a vécus est devenu intégralement citable », table en effet sur la remémoration et l'apocatastase, le salut final de toutes les âmes, afin d'assurer la « rédemption » collective. Löwy explique que les thèses conçoivent « la rédemption tout d'abord en tant que

²¹³ *Ibid.*, p. 441. Je souligne.

²¹⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 477.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 476.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 477.

remémoration historique des victimes du passé²¹⁷ ». Selon Löwy, il faut comprendre la rédemption sur un plan également séculier, où elle serait synonyme de révolution, de « l'émancipation des opprimés²¹⁸ », une « tâche messianique entièrement dévolue aux générations humaines²¹⁹ ». L'apocatastase s'insère dans l'équation en tant que condition de la rédemption, puisque cette dernière « exige la remémoration *intégrale* du passé, sans distinction entre les événements ou les individus "grands" et "petits"²²⁰ ».

Dans ce troisième et dernier chapitre, j'essaierai, principalement à partir des thèses de Benjamin, de comprendre d'abord la vision de l'histoire que le montage romanesque participe à construire dans *Le sursis* et *Les Géorgiques*, puis de montrer en quoi ces visions sont, chez les auteurs, arrimées à des prises de position politiques. Les rapports de ces deux auteurs à l'histoire ont été abondamment discutés, et je ne me propose pas de faire la synthèse de ces discussions. Plus modestement et grâce à la formule éprouvée au chapitre précédent, je m'efforcerai de décrire deux caractéristiques du montage littéraire, puis d'analyser ce que ces traits formels disent sur le contenu politique des œuvres, contenu politique qui passe cette fois par un rapport à l'histoire. Je décrirai et analyserai dans *Le sursis* la multilinéarité des intrigues et dans *Les Géorgiques* la travail textuel de la répétition.

Montage et histoire : Le sursis

L'existentialisme sartrien a comme point de départ un puissant désir de concrétude, ce qui explique en partie que Sartre se soit rapidement tourné vers la phénoménologie, une méthode philosophique au caractère descriptif et empirique qui aspire à se débarrasser de tout a priori, à cheminer « vers le concret²²¹ ». Cependant, au gré de sa politisation, Sartre prendra de plus en plus conscience de l'insuffisance de cette démarche pour expliquer l'être, le monde et leurs interactions. C'est pourquoi il se tournera graduellement vers un deuxième

²¹⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 36.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²²¹ *Vers le concret* est le titre d'un recueil d'études de philosophie publié en 1932 par Jean Wahl, un des maîtres de Sartre, qui marquera plus généralement toute sa génération.

type de méthode, la dialectique, qui lui permettra cette fois de faire le chemin inverse, c'est-à-dire de cheminer vers l'abstrait, et, grâce à ce double mouvement, de lier plus solidement l'individuel au collectif. Selon Gerhard Seel, c'est ce « "mariage" de la phénoménologie et de la dialectique²²² » qui constitue véritablement l'objet de la volumineuse *Critique de la raison dialectique*, que Sartre publie en 1960 et qui tente notamment de faire place au marxisme dans son système philosophique. En effet, le grand traité philosophique de Sartre, *L'être et le néant*, en 1943, « ne connaissait comme totalité dialectique concrète que la "praxis individuelle" ». À partir de la *Critique*, cette praxis individuelle est considérée « dans la perspective de la dialectique historique et sociale comme ce qui *est le plus abstrait* ». Le « concret absolu », pour Sartre, devient alors « l'homme historique²²³ ».

C'est à bien avant la *Critique* qu'on peut néanmoins faire remonter l'attention que Sartre porte à l'histoire, et plus précisément au récit des historiens, notamment sous la forme de biographies. La profession de son tout premier personnage romanesque, Roquentin, l'atteste, le protagoniste de *La nausée* se débattant péniblement avec la rédaction de la vie d'un personnage historique. On peut également, malgré ce qu'en dit Seel, voir les germes d'une réflexion sur la manière de représenter le passé dans *L'être et le néant*, où est largement théorisée une conception de la temporalité (incluant le rapport au passé), qui est abordée « comme une totalité qui domine ses structures secondaires et qui leur confère leur signification²²⁴ ». Dans *Marxism and Form*, Fredric Jameson discute longuement de la philosophie de l'histoire sartrienne et affirme que le passé pour Sartre est inertie, mais qu'il n'acquiert pas pour autant un caractère figé : inévitablement, « it must be formed from the outside, by a *decision* »; « it is no accident that [Sartre's] first hero Roquentin should have been a biographer, with the peculiar anxiety caused by his own capricious power to arrange and rearrange the past²²⁵ ». Ainsi, bien que le passé soit inerte, il semble que ce soit sa narration, en tant qu'elle ne fait pas l'erreur d'envisager « son sort *à part*, en l'isolant du

²²² *Ibid.*, p. 74.

²²³ *Ibid.*, p. 59. Seel souligne.

²²⁴ Jean-Paul Sartre, « La temporalité », *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 2007 [1943], p. 142.

²²⁵ Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton : Princeton University Press, 1971, p. 210. Jameson souligne.

présent²²⁶ », qui détienne le pouvoir de le mettre en mouvement. Ce n'est pourtant pas une vision relativiste du passé que défend Sartre, mais bien plutôt, comme l'explique la *Critique*, le rejet d'un marxisme mécanique, celui par exemple de Staline, un « pseudo-marxisme », ainsi que le nomme Jameson : « pseudo-Marxism is really idealistic in character, because it insists on seeing history as a kind of continuity, whereas the only continuity in history [...] is that within the historian's mind as he thinks his way down the centuries²²⁷ ».

Que Sartre adhère ou non au marxisme, une constante de sa pensée sera certainement son dégoût pour ce que Aron nommait « l'illusion rétrospective de nécessité²²⁸ », qui incite les historiens à interpréter les intentions subjectives des acteurs uniquement dans les termes de leurs résultats objectifs. Allant dans ce sens, *Le sursis* exemplifie ce que Sartre trouve fâcheux de cette tendance de la narration historique. *Le sursis* propose une autre vision de l'événement historique, et tout d'abord par le schéma de sa composition : la tension narrative du roman ne réside pas dans le déroulement d'une suite d'actions qui mènent objectivement vers un paroxysme, un résultat. À l'époque de sa publication, le lecteur entamait déjà la lecture du *Sursis* en connaissant sa fin. Les dates des chapitres sont claires à cet effet : on sait que la Deuxième Guerre mondiale n'aura pas lieu, le titre même du roman, dévoilant d'emblée son dénouement. Pour Sartre, manifestement, l'intérêt est ailleurs.

Ainsi, bien que Sartre soit arrivé plus tardivement au marxisme et à la pensée proprement dialectique, sa phénoménologie, notamment l'idée reprise à Husserl de la conscience comme conscience *de* quelque chose, laissait déjà entrevoir son refus catégorique des concepts figés, refus dont ses tentatives romanesques seront la fidèle traduction, entre autres grâce à sa pratique du montage. Comme les romans que Morel étudie pour développer

²²⁶ Jean-Paul Sartre, « La temporalité », *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 145. Sartre souligne.

²²⁷ *Ibid.*, p. 219. Faute d'espace et parce que ce n'est pas mon propos, j'escamote ici consciemment l'évolution qui mène le Sartre des années trente à celui des années soixante, et notamment la période qui suivra la publication du *Sursis*, où les réflexions de Sartre s'érigent plus souvent qu'autrement contre le matérialisme et la dialectique. Son texte le plus connu de cette période, « Matérialisme et révolution », publié dans *Les Temps Modernes* en juin 1946 et repris dans le recueil *Situations III*, remet en question les possibilités révolutionnaires de la philosophie marxiste, lui préférant l'existentialisme.

²²⁸ Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris : Gallimard, 1938.

sa typologie, le deuxième tome des *Chemins de la liberté* présente une multilinéarité de l'intrigue²²⁹. Morel emprunte le principe de base de cette caractéristique du montage à Benjamin, qui affirme dans ses *Essais sur Brecht* que « l'élément monté interrompt [...] la continuité dans laquelle il est monté²³⁰ ». Ainsi, simplement, « [au] lieu de s'organiser de façon unitaire autour d'une intrigue, l'action met en rapport plusieurs intrigues²³¹ », qui s'interrompent à tour de rôle. La technique centrale du *Sursis* est celle que Morel croit la plus typique du roman de montage. Elle se caractérise par l'association de « la discontinuité à la multilinéarité : l'action est à la fois multipliée, puisque les unités narratives se présentent comme des segments pris à des lignes d'action très diverses (par les personnages, les lieux et parfois le temps) et divisée, car l'alignement des séquences opère en fait une imbrication des actions différentes et rompt sans cesse la continuité linéaire du récit unique.²³² » Plus précisément encore, c'est d'un « montage alterné » que Sartre fait usage tout au long du *Sursis*, le montage alterné étant ce procédé qui consiste à présenter « par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité²³³ ».

Si « la représentation de la simultanéité » est bel et bien un « thème central du *Sursis*²³⁴ », on peut se demander à quelle fin l'accent est mis, grâce au montage alterné, sur la synchronie des différentes séries événementielles. On peut avancer que le choix de cette méthode de composition est tributaire du rapport que Sartre entretient au récit historique et de son désir de le politiser : d'une part en contestant l'idée de progrès, qui nécessite une forme narrative unilinéaire, et d'autre part en remettant en cause le caractère partiel parce que

²²⁹ Je préfère cette expression à celle de Morel, soit « l'agencement syntagmatique particulier des unités narratives ».

²³⁰ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, citation prise dans Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 52.

²³¹ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 52.

²³² *Idem.* Morel souligne.

²³³ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, citation empruntée à Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 55.

²³⁴ Damien François, « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », *Revue d'études cinématographiques*, vol. 8, no 3, printemps 1998, p. 78.

partial du récit des vainqueurs. *Le sursis* plonge ses protagonistes au sein de la semaine qui précède la signature des Accords de Munich, un événement politique proprement « historique ». Le choix même de cet événement, acte de collaboration avec le régime nazi, qui est par conséquent tout sauf un exploit, alors même que, lors de la parution du *Sursis*, le plus grand conflit que le monde avait alors connu venait de se terminer, indique que Sartre n'a que faire de ce qui devrait, selon une certaine logique, être digne de faire l'histoire. Le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, dont le report constitue la chute du *Sursis*, ne sera pas non plus représenté dans le troisième tome du cycle, *La mort dans l'âme*, qui débute alors que la guerre va déjà bon train. Les cheminements de la quantité de personnages du *Sursis* convergent vers la signature des Accords de Munich, provoquant ledit « sursis » et scellant ainsi à la fois leurs destins individuels et le sort de l'Europe dans son entièreté. Les jours précédant cet événement, qui est aussi un non-événement, défileront à travers les consciences des dirigeants politiques de l'Europe, mais surtout à travers celles d'un large groupe d'acteurs et d'actrices qui n'apposeront leur signature à aucun traité, et qui n'ont pas, par conséquent, « fait l'histoire ».

Le sursis peut donc se comprendre comme une tentative de relater, à travers la multilinéarité des intrigues, un événement historique différemment, en représentant l'événement historique de deux manières : d'abord en lui insufflant un mouvement proprement dialectique malgré la forme figée de l'écriture, et ensuite en y tissant un rapport serré et non hiérarchisé entre la partie et le tout, entre l'individuel et le collectif.

La multilinéarité et le jeu des pôles : montage et dialectique

La multilinéarité des intrigues permet en premier lieu de manier la négativité et la positivité de façon à faire sentir la tension dialectique nécessaire à une critique politique du récit historique instrumentalisé à des fins idéologiques. C'est le cas du passage suivant, qui monte en alternance le moment où Boris se rend à une caserne militaire afin de s'engager et celui où Philippe se rend aux forces de l'ordre après avoir déserté :

Mais il [Boris] était décidé, il se sentait méchant de la tête aux pieds : il entra dans la caserne, les jambes molles. Le ciel rutilait, un vent très léger portait jusqu'en ces faubourgs lointains l'odeur de la mer. « Quel dommage, pensa Boris. Quel dommage qu'il fasse si beau. » Un agent faisait les cent pas à la porte du

commissariat. Philippe le regardait; il se sentait tout à fait abandonné et il avait froid; sa joue et sa lèvre supérieure lui faisaient mal. Ce sera un martyr sans gloire. Sans gloire et sans joie : le cachot et puis, un matin, le poteau, dans les fossés du donjon de Vincennes; personne ne le saurait : ils l'avaient tous repoussé.²³⁵

Boris et Philippe ont sensiblement le même âge. Relativement jeunes, ils ont des rapports conflictuels avec les figures d'autorité qui les entourent. Boris est un ancien élève de Mathieu, et il est en relation intime avec une femme de plusieurs années son aînée. La personnalité de Philippe est quant à elle fortement tributaire de la relation tumultueuse qu'il entretient avec son beau-père, dont il craint et conteste tout à la fois l'autorité. Tout au long du roman, mais particulièrement dans cet extrait où ils mettent fin à leurs tergiversations en posant un geste concret, les deux jeunes hommes campent, malgré leurs ressemblances, les pôles diamétralement opposés des prises de position possibles face à l'imminence du déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Boris, d'un côté, choisit de s'engager comme soldat, montrant ainsi son approbation de la guerre et son désir d'y participer. Philippe, de l'autre côté, farouchement pacifique, a déserté dans le but de résister à la guerre, mais il se rend aux forces de l'ordre afin de jouer encore plus avant son rôle de martyr. Ayant préalablement suivi les réflexions de ces deux personnages, mais surtout grâce au rapprochement des deux lignes d'action par le montage, le lecteur est à même de mesurer que les deux positions, malgré leur manque apparent de nuances, sont similairement paradoxales. L'engagement de Boris est en effet inconciliable avec ses prises de position antimilitaristes, et on sait que les raisons qui le poussent à s'engager ne relèvent pas d'une volonté de prendre position par rapport au conflit qui déclenche la guerre. La reddition de Philippe, quant à elle, a pour effet de reconnaître implicitement la légitimité de l'autorité que sa désertion semblait contester, et on peut voir en ce geste un respect de l'ordre policier, auquel il décide après tout de se soumettre. Le montage des deux gestes politiques opposés reproduit la contradiction qui anime les actions de Boris et de Philippe. Ce sera par la suite de la même façon que la soif de grandiose des jeunes hommes échouera lamentablement : la guerre qui n'aura pas lieu empêchera Boris de s'engager et rendra la rébellion de Philippe caduque.

Le montage alterné de ces gestes contradictoires a pour effet de rapprocher le dissemblable, de créer une « image dialectique », au sens de Benjamin. « [La] multilinéarité

²³⁵ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 446.

donne soit des actions parallèles soit des recoupements ponctuels entre deux ou plusieurs lignes d'action²³⁶. » C'est ici un parallélisme parfait qui est proposé par la juxtaposition des unités narratives : les deux jeunes hommes, bien que politiquement à l'opposé l'un de l'autre, possèdent une structure individuelle semblable en ce qu'ils posent des gestes qui sont fondamentalement inconséquents avec leur vision du monde. De même que le montage des régimes narratifs met formellement en scène le combat des personnages avec l'idéologie, le montage des unités narratives, qui rapproche ici Boris et Philippe, met en lumière les contradictions internes qu'implique un combat continu entre des idées opposées. Le montage se présente donc ici comme une forme de narration, voire de pensée, qui rapproche constamment des opposés, sans toutefois en proposer de synthèse, manifestant ainsi au lecteur la complexité des situations historiques.

Cette façon d'aborder les différentes prises de position face à la guerre revient constamment dans *Le sursis*. C'est par exemple le même schéma qui apparaît lorsque, plus tôt dans le roman, deux discussions sur la guerre sont montées l'une après l'autre, sans transition, donnant pratiquement l'impression qu'elles ne forment qu'une seule et même scène²³⁷. Dans chaque discussion, une personne essaie de convaincre l'autre du caractère injuste de la guerre. C'est tout d'abord Sarah qui exprime son opinion à Gomez, le général espagnol, père de son fils. Elle affirme avec conviction que la guerre est une mauvaise chose à cause de la destruction qu'elle engendre inévitablement. C'est par la suite Jacques qui essaie de persuader Mathieu, son frère, que les Allemands sont dans leur droit d'envahir la Tchécoslovaquie et que les Français ne devraient pas se mêler d'un conflit qui ne les regarde pas. Il y a bien entendu une différence marquée entre les arguments de Sarah, qui proviennent principalement de sa peur qu'il arrive malheur à son jeune fils, et ceux de Jacques, qui sont provoqués par son admiration inconditionnelle du régime hitlérien, mais qu'il justifie par le principe du droit des peuples à l'autodétermination. Dans chacun de ces passages, un jeu étroit entre des pôles opposés (être pour la guerre et être contre la guerre), est encore une fois construit, bloqué au sein d'une image dialectique. Il ne s'agit pas de prendre position en faveur d'une position ou d'une autre, ni de proposer une troisième voie. On sent que Sarah,

²³⁶ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 53.

²³⁷ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, *op. cit.*, p. 115-124.

qui est contre la guerre, a des idées plus valables et surtout plus conséquentes que celles de Gomez, qui reconnaît d'ailleurs, pour lui-même, qu'elle a probablement raison. Jacques, qui est, tout comme Sarah, opposé la guerre, est dépeint comme un être de mauvaise foi parce qu'il invoque des principes théoriques factices pour justifier des motivations cachées (son respect pour les politiques nazies, mais aussi, comme on le verra dans le troisième tome, sa lâcheté). La multilinéarité des intrigues, en ce qu'elle met côte à côte des personnages qui ont soit des positions contraires comme Boris et Philippe, soit les mêmes positions comme Sarah et Jacques, permet de complexifier celles-ci en montrant que des motivations diverses peuvent les sous-tendre. C'est par conséquent à trois niveaux que Sartre parvient à construire ce jeu d'incessants aller-retours : à l'intérieur, premièrement, d'un même personnage, ainsi que le met en lumière le rapprochement de Boris et Philippe; à travers, deuxièmement, l'opposition entre les personnages d'une même scène (entre Sarah et Gomez, entre Jacques et Philippe); et finalement entre des couples de personnages (Sarah et Gomez versus Mathieu et Jacques). Ce triple mouvement, que rend possible la multilinéarité des intrigues, affirme l'importance d'une pensée qui refuse la finalité de la synthèse, capable de remettre en question le récit des historiens lorsqu'il se présente comme une chaîne parfaitement linéaire de faits univoques, se succédant selon une logique sans faille. Dans le chapitre précédent, j'ai montré que le jeu des régimes narratifs contenait une critique de l'idéologie comme position figée. Le propre de l'image dialectique, malgré le blocage qu'elle nécessite, est de permettre le mouvement de la pensée. L'alternance qui se construit dans les intrigues juxtaposées constitue une critique du caractère dernier attribué à la synthèse des événements historiques, qu'utilisent notamment autant la propagande des États fascistes que certaines de leurs oppositions, et que condamne notamment la septième thèse de Benjamin, en s'opposant à la fois au « fatalisme mélancolique de la "paresse du coeur" qu'au fatalisme optimiste de la gauche officielle – social-démocratie ou communiste – sûre de la victoire "inéluçtable" des "forces progressistes" ». ²³⁸ »

La vision de la dialectique qui se dégage de ces passages du *Sursis* correspond bien à celle qui était mise de l'avant par les défenseurs du montage romanesque. On se rappellera

²³⁸ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 60.

que, pour Benjamin, le concept synthétique qui résulte de l'action d'une pensée dialectique n'est pas destiné à perdurer. Une véritable dialectique se constituera plutôt dans un mouvement continu de va-et-vient entre le concret et l'abstrait, empêchant par là la fossilisation de la pensée. C'est bien ce que la septième des thèses sur l'histoire affirme en précisant qu'à « chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer.²³⁹ » Le choix de raconter le déroulement des événements passés à travers les conflits et leur résolution, leur synthèse objective, implique l'idée d'une progression que Sartre récuse. Comme Benjamin, il refuse la synthèse définitive, ce qui ne l'empêche pourtant pas de penser le récit historique comme une totalité, ainsi que le suggère *Le sursis*, dont le mouvement est bien celui d'une totalisation indéfinie.

La multilinéarité, l'individuel et le collectif : montage et totalité

La dialectique qui émerge des passages précédents contient déjà l'idée de la double méthode philosophique que Sartre déploiera dans la *Critique de la raison dialectique*. Ce mouvement de va-et-vient entre des pôles opposés, qui refuse la finalité des synthèses qu'il produit, permet à la pensée de rester en mouvement. La conception de la totalité qu'on retrouve dans *Le sursis* est également tributaire de ce mouvement²⁴⁰, instauré, comme je viens de le montrer, entre les différentes positions politiques face à la guerre. C'est, dans un deuxième temps, entre le tout et ses différentes parties, ou, en des termes plus politiques, entre la société et les individus, qu'un rapport est construit à l'aide de la narration multilinéaire du roman. La totalité concrète ne se gagne en effet que par un double mouvement de la partie vers le tout, puis du tout vers ses parties, déconstruisant par là leur hiérarchisation habituelle. L'individu humain n'est pas seulement une partie de la totalité que représente la société, pas plus que la totalité n'est simplement la somme de ses parties. L'individu contient plutôt en lui les manifestations concrètes de l'abstraction qu'est forcément le groupe, et le groupe est mobilisé par l'action continue des individus. La

²³⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], *op. cit.*, p. 431.

²⁴⁰ Ce qui s'explique si Jameson a raison de croire que le développement philosophique de Sartre le mènera à rendre presque synonymes l'un de l'autre les termes « dialectique » et « totalité ». Sartre préférera toutefois utiliser le terme « totalisation » en ce qu'il lui permettra de faire à la fois référence à l'histoire, aux actions individuelles et au mode de pensée qui permet de comprendre les rapports qui les unit. Fredric Jameson, *Marxism and Form*, *op. cit.*, 1971, p. 225.

multilinéarité de l'intrigue du *Sursis* permet de construire ce rapport dynamique du tout et de ses parties. Le passage suivant, le point culminant du roman, qui met en scène en même temps le viol d'Ivich et la signature des Accords, le montre bien :

MM. Hubert Masaryk et Mastny, membres de la délégation tchécoslovaque, attendaient dans la chambre de Sir Horace Wilson en compagnie de M. Ashton-Gwatkin. Mastny était pâle et transpirait, il avait des cernes noirs sous les yeux. Hubert Masaryk marchait de long en large; M. Ashton-Gwatkin était assis sur le lit; Ivich s'était rencognée au fond du lit, elle ne le sentait pas mais elle sentait sa chaleur et elle entendait son souffle; elle ne pouvait pas dormir et elle savait qu'il ne dormait pas non plus. [...] Mastny se tourna vers Ashton-Gwatkin et dit :

- C'est long.

[...] M. Ashton-Gwatkin parut ne pas entendre. Ivich pensa : « La nuit ne finira donc pas ? » Elle sentit soudain une chair trop douce contre sa hanche, il profitait de son sommeil pour la frôler, il ne faut pas bouger, sans ça, il s'apercevra que je suis éveillée. La chair glissa lentement le long de ses reins, elle était brûlante et molle, c'était une jambe. Elle se mordit violemment la lèvre inférieure et Masaryk poursuivit [...]. C'était une main, à présent ; elle descendait le long de ses flancs, légère et comme distraite ; les doigts lui effleurèrent le ventre. « Ce n'est rien, pensa-t-elle, c'est une bête. Je dors. Je dors. Je rêve ; je ne bougerai pas. » Masaryk prit la carte que Sir Horace Wilson lui avait remise. Les territoires qui devaient être occupés immédiatement par l'armée allemande étaient marqués en bleu. Il la regarda un moment puis la rejeta sur la table avec colère. [...]

- Si vous n'acceptez pas cet accord, il faudra vous arranger seuls avec l'Allemagne. [...]

Masaryk eut un rire désagréable et ils se turent.

Une voix chuchota :

- Tu dors ? [...]

Il ne fallait pas crier, ni se débattre ; je ne suis pas une fille qu'on viole. Elle se retourna sur le dos et dit d'une voix claire :

- Non, je ne dors pas. Après ? [...]

- Le membre tchécoslovaque de cette commission aura-t-il le même droit de vote que les autres membres?

- Naturellement, dit M. Chamberlain avec bienveillance.

Un trouble gluant comme du sang poissait les cuisses et le ventre d'Ivich, il se glissa dans son sang, je ne suis pas une fille qu'on viole, elle s'ouvrit, elle se laissa poignarder, mais pendant que des frissons de glace et de feu montaient jusqu'à sa poitrine, sa tête restait froide, elle avait sauvé sa tête et elle lui criait, dans sa tête : je te hais!

« 6° La fixation finale des frontières sera établie par la commission internationale.

[...] »

- Voilà, dit-il, voilà.

Il regardait la feuille comme s'il n'avait pas fini de lire. M. Chamberlain bâilla largement, puis il se mit à tapoter sur la table.

- Voilà, dit encore Mastny.

C'était fini, la Tchécoslovaquie de 1918 avait cessé d'exister.²⁴¹

Le montage alterné utilisé dans cet extrait, bien qu'employé systématiquement dans le roman, est particulièrement frappant. Il se distingue par la cadence ralentie que provoque l'utilisation de deux événements seulement, auxquels est au demeurant consacré un chapitre entier. On peut penser que le ralentissement du temps causé par l'alternance entre un nombre réduit d'événements, ainsi que le fait que cette alternance s'étende sur tout l'espace d'un chapitre, sont signes de son importance, constituant non pas le dénouement inattendu d'une intrigue, mais bien plutôt l'explicitation finale de la liaison entre l'individuel et le collectif au sein du récit historique.

Encore une fois, la multilinéarité a pour effet de construire un parallélisme entre les deux événements montés. La similarité entre le viol auquel Ivich « consent » et la signature des Accords de Munich par les représentants de la Tchécoslovaquie est ici exploitée, rendant clair que tout ce chapitre va à l'encontre de l'idée, exprimée par le premier ministre du Royaume-Uni, Neville Chamberlain, que les Accords de Munich sont « grâce, à la bonne volonté de tous, [...] un *progrès certain* sur le mémorandum de Godesberg²⁴² ». Dans l'extrait reproduit plus haut, la critique de la notion de progrès est particulièrement sensible puisqu'elle se déroule simultanément à deux niveaux. En premier lieu, le montage alterné fait prendre conscience de la similarité qui existe entre une femme forcée d'accepter une relation sexuelle et une nation forcée d'accepter une invasion militaire. Dans le contexte qui nous occupe, à la toute fin du roman, cet oxymore du viol consenti met en lumière que les événements considérés dignes d'entrer dans l'histoire ne sont synonymes de progrès que lorsqu'ils sont écrits du point de vue des vainqueurs. La multilinéarité des intrigues permet en deuxième lieu, cette fois sur le plan purement formel, de confirmer cette analyse : une fois liée au premier niveau thématique qui fait de la signature des Accords de Munich l'équivalent strict d'un viol, elle a pour effet, par sa rigoureuse bilinéarité, de s'attaquer à la linéarité unique de l'histoire comprise comme progrès universel de l'humanité.

²⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 481-489.

²⁴² Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, op. cit., p. 484. Je souligne. Le mémorandum de Godesberg était un document qu'Hitler avait adressé quelques jours plus tôt au gouvernement de la Tchécoslovaquie et qui contenait un ultimatum concernant la reddition à l'Allemagne de la région des Sudètes.

Ne faire du viol d'Ivich qu'une simple métaphore du conflit politique entre la Tchécoslovaquie et l'Allemagne serait toutefois une analyse trop simple. Le caractère politique du montage littéraire va bien au-delà. Ce qui est à l'œuvre dans ce passage, ce que l'agencement des unités narratives signale, c'est un rapport qui s'établit entre l'individuel et le collectif, qui, un peu à l'image de l'apocatastase, le salut pour tous, rappelle l'importance de prendre en considération les laissés pour compte de l'histoire. L'extrait complet, dont j'ai dû retirer plusieurs passages, occupe en réalité un chapitre entier dans le roman. Ces pages sont dédiées de manière égale au sort d'Ivich et à celui de la Tchécoslovaquie. Ce que Jameson explique à propos de la méthode que Sartre utilise pour la rédaction de ses différentes biographies existentielles semble pouvoir s'appliquer également ici : « Implied in this [method] is a whole new type of logic [...], in which the static model of the relationship of universal to particular would be replaced by one in which each particular symbolically realizes in itself and in its own mode the totality of the universal in question.²⁴³ » Dans *Le sursis*, et comme je l'ai montré dans le deuxième chapitre de ce mémoire, le combat incessant des personnages avec l'idéologie indique non seulement leur appartenance au monde social, mais également l'impossibilité qu'ils ont de s'en extirper. On voit ici la relation se complexifier : Ivich, malgré le caractère « semi-éclairé » de sa conscience, contient en elle la totalité du monde et de ses possibles, et son destin s'apparente pour cette raison à celui d'une nation dans son ensemble. Cette interprétation explique le rapport tout particulier d'Ivich aux cartes géographiques. On se rappellera l'état de détresse où la mettait la vue de l'Atlas dont Mathieu souhaite se servir pour l'éduquer. Comme si, d'une certaine façon, l'absence de la Tchécoslovaquie de 1918 sur l'atlas indiquait à l'avance la désagrégation de ses frontières en 1938 par l'Allemagne, un sort destiné à être partagé par Ivich, dont les frontières seront elles aussi traversées à son corps défendant, malgré son consentement forcé.

Montage et histoire : Les Géorgiques

Les romans de Claude Simon se suivent et se ressemblent sous de nombreux aspects. Outre la thématique de la guerre, qui est un des fils conducteurs de l'œuvre, les lieux, les événements et les personnages sont parmi les éléments qui font constamment retour. Bien

²⁴³ Fredric Jameson, *Marxism and Form*, op. cit., p. 225.

que *Les Géorgiques* fasse état de personnages et d'événements ayant déjà fait leur apparition dans l'œuvre antérieure, ce roman se distingue notamment par la narration à la troisième personne du singulier, utilisée pour désigner les différents protagonistes, narration dont on peut dire qu'elle procède, par moments, par itération, tout spécialement dans les premières lignes du premier chapitre, où le « il » marque littéralement la mesure. Si on le compare à celui de *La route des Flandres* ou d'*Histoire*, le sujet des *Géorgiques* a ceci de particulier qu'il « n'est plus dissous dans une réflexion qui s'appuie sur l'association et sur la remémoration [...]. Au contraire, il est imposé avec vigueur sous la forme de la vie d'un personnage historique.²⁴⁴ »

Le traitement de l'histoire (sous toutes ses acceptions) dans l'œuvre de Simon est complexe. Il est usuel que les critiques séparent son œuvre de jeunesse de son œuvre de maturité, sur la base même d'un changement dans le rapport à l'histoire, la deuxième période étant pour certains amorcée par *Les Géorgiques*, publié après six ans de silence de la part de l'auteur²⁴⁵. Les années quatre-vingts plus largement sont vues par certains critiques comme le moment où « la littérature revient à l'Histoire²⁴⁶ ». Même si les romans de Claude Simon ont presque toujours parlé d'événements passés, la présence de « l'Histoire » avant les années quatre-vingts « demeure perçue comme un motif d'élaboration formelle, non comme un référent problématique²⁴⁷ ». Cette séparation dans l'œuvre de Simon est aussi établie par Peter Janssens dans son livre *Claude Simon. Faire l'Histoire*²⁴⁸, où il affirme que les premiers romans de Simon ne cherchent pas à relier entre elles l'expérience de la guerre et l'histoire. C'est plutôt selon lui « le terrible manque de l'Histoire là même où elle est attendue qui caractérise la guerre.²⁴⁹ » Il insiste : « longtemps, Simon allait refuser toute signification

²⁴⁴ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kis*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 45.

²⁴⁵ Entre 1975 et 1981 Simon ne publie rien, sauf un extrait de ce qui deviendra *Les Géorgiques*.

²⁴⁶ Dominique Viart, « Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine », dans Gianfranco Rubino (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome : Bulzoni Editore, 2006, p. 45.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁸ Peter Janssens, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 1998. Janssens souligne.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

historique à la guerre. Celle-ci est éclipsée par une présence élémentaire, qui n'a en principe rien d'historique : inhumaine, elle participe d'un ordre pour le moins *anhistorique*, et le plus souvent *antéhistorique*.²⁵⁰ » C'est, toujours selon le critique, avec *L'herbe* que Simon « entreprend de refonder une écriture de l'Histoire ». Cette entreprise, entrecoupée de bien des heurts et qui passe en 1960 par *La route des Flandres*, « le lieu d'une resituation radicale de l'Histoire »²⁵¹, aboutit vingt ans plus tard aux *Géorgiques*.

Dans le même ouvrage, Janssens se propose d'analyser la constance d'une figure dans l'œuvre simonienne : celle du cheval, qu'il interprète comme un « indice du travail destructeur de la guerre »²⁵², et qu'il lie de différentes manières à la thématique historique. La prégnance de la répétition chez Simon est en effet un deuxième aspect, cette fois plus formel, qui a été abondamment discuté par la critique²⁵³. La répétition est à ce point structurante dans l'œuvre du romancier qu'elle permet à certains, comme Alexandre Prstojevic, de regrouper au sein d'un même cycle romanesque certains livres de Simon que le romancier n'a pourtant jamais affirmé avoir construits de la sorte²⁵⁴. Comme dans la plupart des livres de Simon, la répétition est tellement présente dans *Les Géorgiques* qu'on a pu en dire qu'elle est le « principe particulier au moyen duquel se singularise la stratégie de Simon »²⁵⁵. Le principe réitératif est en effet une des caractéristiques du roman de montage. Ainsi que le souligne Morel, s'appuyant sur Todorov, c'est certainement le propre de la fiction de manière générale que de tabler sur la répétition²⁵⁶. Cependant, le roman de montage se distingue en ce qu'il accorde à cette « redondance fondamentale » une place de premier choix « dans la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁵¹ *Ibid.*,

²⁵² *Ibid.*, p. 57.

²⁵³ L'ouvrage le plus complet à ce sujet est sans conteste celui de Claire Guizard, entièrement consacré à la pratique de la répétition, sous ses diverses formes, dans les écrits de Claude Simon. Claire Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'œuvre. Bis repetita*, Paris : L'Harmattan, 2005.

²⁵⁴ Prstojevic considère en effet que *La route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1980) et *L'acacia* (1989) constituent un triptyque, où *Histoire* et *Les Géorgiques* sont réunis pour former le volet du milieu.

²⁵⁵ Dina Sherzer, « Ubiquité de la répétition dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Neophilologus*, no 70, 3 juillet 1986, p. 372.

²⁵⁶ Todorov va jusqu'à affirmer que, pour toute œuvre de fiction, on peut « avancer sans crainte de se tromper que chaque événement de l'histoire est rapporté au moins deux fois ». Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique*, no 24, 1975, p. 419.

configuration matérielle et dans la construction du texte²⁵⁷ ». C'est dire que la répétition joue un rôle primordial dans la compréhension du déroulement de l'action au sein du roman de montage. L'écriture par réseau simonienne, qui refuse la linéarité, implique des carrefours, où on passe et repasse, ces divers croisements constituant, à force d'être revisités, les différents ancrages du récit. Dans les pages qui suivent, j'essaierai de dégager la signification de la répétition dans *Les Géorgiques*, en lien avec la thématique du récit historique que le roman met de l'avant. J'analyserai d'abord la répétition des scènes d'excavation, qui servent à mettre l'accent sur une conception de l'histoire problématique, puis je m'intéresserai à la signification du retour du mythe d'Orphée, aux différentes époques dépeintes dans *Les Géorgiques*, qui permet d'entrevoir la possibilité d'une construction positive des récits historiques.

Décomposition de l'histoire : la répétition comme ruine

Les Géorgiques, on s'en souvient, raconte l'histoire d'un homme se plongeant dans la correspondance de son ancêtre, général lors de la Révolution française qui participa activement au régime de la Terreur. Par le montage des archives de cet ancêtre et de ses propres souvenirs (des guerres qu'il a faites ou encore de récits de guerre qu'il a lus), le narrateur accomplit, d'une certaine manière, un travail de mémoire, en ce que l'écriture simonienne reconstitue, à partir de documents réels et à partir de son point de vue au présent, des événements passés. Le chapitre III du roman est à cet égard le plus éloquent, et on pourrait en proposer une lecture qui l'interpréterait comme une allégorie du travail de composition des *Géorgiques*. Ce chapitre, central de par sa position comme de par son thème, retrace le pèlerinage que le narrateur effectue sur les lieux où ont vécu ses ancêtres : un domaine « pas assez en ruine [...] pour ne plus pouvoir être habité, pas assez conservé pour pouvoir être considéré comme une véritable habitation », mais préservé « par [sa] ruine même de toute injure posthume²⁵⁸ ». C'est en effet sous le sceau de la ruine, symbole d'une époque qui se désagrège, qu'est décrit le domaine familial que le narrateur parcourra tout au long du troisième chapitre. On peut ainsi voir un usage similaire de la ruine en tant que trace

²⁵⁷ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁸ Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 146.

mémorielle chez Simon et chez Benjamin. Comme Jean-François Hamel l'indique, « [c]hez Benjamin, ce sont [...] les cadavres des vaincus et les ruines produites par la marche du progrès qui conservent la mémoire prophétique d'une rédemption en mesure d'interrompre le cours catastrophique de l'histoire.²⁵⁹ » Chez Simon, la ruine, et peut-être plus largement le fragment, est également détentrice d'un pouvoir de préservation qui s'oppose à son caractère désagréé. Les ruines, ou les fragments, sont en effet ce dont Simon se sert pour créer son montage romanesque dans *Les Géorgiques*. Dans le chapitre III, l'accent est ainsi mis sur l'aspect décrépît de la « vieille et croulante bâtisse²⁶⁰ », ce château lézardé qui trône au milieu des terres ancestrales. Les pierres tombales que le narrateur visite ont subi le même sort que le château, leur état de délabrement rappelant celui des corps que les pierres tombales surmontent.

Accentuant par là le champ lexical de la désagrégation et de la décomposition, la mort est omniprésente dans ce chapitre. Au-delà de la visite des tombes aux épitaphes morcelées par l'usure ou carrément profanées, les multiples et répétitives mentions de la vieille ancêtre « perpétuellement endeuillée²⁶¹ » de son vivant et dont, « plus tard, [...] on ouvrit le caveau pour un autre enterrement », rendant le cadavre jusqu'alors caché « visible dans son cercueil disjoint²⁶² », laissent peu de doute sur l'importance accordée au passé, à ce qui est disparu, et surtout à sa narration : le récit historique. Cette ouverture du tombeau familial où est enterrée la vieille dame « réduite à ses ossements », dont la description se trouve vers la fin du chapitre III, mérite qu'on s'y arrête :

plus tard, quand on ouvrit le caveau pour un autre enterrement, les fossoyeurs dirent qu'elle était étendue là, visible dans son cercueil disjoint, à côté de celui de son père, son visage réduit à de durs replis de parchemin racorni couronnés de cheveux gris – et ils racontèrent que lorsque, pour faire de la place, on entreprit de bouffer les cercueils, le plus vieux s'était pour ainsi dire désagréé, n'avait laissé entre leurs mains qu'un peu de poussière de bois, de sorte qu'ils transférèrent tant bien que mal le faux pasteur baptiste (l'amateur de pulpeuses Andromèdes) ou du moins ce qu'il en restait (sa redingote, racontèrent-ils, intacte aussi, et son pantalon gris-perle à

²⁵⁹ Jean-François Hamel, « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin. Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 8.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 148.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 151.

²⁶² *Ibid.*, p. 218.

sous-pieds) dans celui de la vieille dame, saucissonnant le tout à l'aide d'une corde, si bien que le père et la fille se trouvèrent enfin réunis dans une sorte d'incestueux et macabre accouplement sous forme de deux crânes et de quelques baguettes ou cerceaux de calcaire contenus (ramassés, rassemblés comme on fait le ménage, fourrés au hasard) dans leurs défroques d'apparat faites d'imputrescible serge et d'imputrescible soie [...].²⁶³

Les fossoyeurs qui ouvrent la tombe réarrangent ce qu'ils y trouvent, « saucissonnant le tout à l'aide d'une corde » afin, peut-on penser, de proposer une version « qui se tient », mais très certainement contre nature, de ce qui fut. À la différence des ruines évoquées plus tôt, laissées telles quelles, les restes de la vieille dame et de son père n'ont pas eu la chance d'être « préservés de toute injure posthume²⁶⁴ », se faisant plutôt déterrer et réunir par le biais d'un « incestueux et macabre accouplement²⁶⁵ ». Le sort réservé à la sépulture du général L.S.M., au dernier chapitre du roman, est similairement dramatique : à l'instigation de son aide de camp, peu de temps après sa mort, alors que la tombe est « encore fraîche²⁶⁶ », on exhume son cadavre, afin que soit performée une brutale dissection qui se soldera par l'arrachement du cœur, « avec sa couronne d'artères et de veines sectionnées à la diable²⁶⁷ ». Au XX^e siècle, la tombe du général sera de nouveau profanée, son cadavre cette fois « destiné à être [...] brutalement arraché de sa tombe par une pelle mécanique²⁶⁸ ». Quant au frère jumeau du général, son squelette sera « confondu pêle-mêle avec ceux des suppliciés dans une fosse commune²⁶⁹ », à l'instar du mélange des ossements de la vieille dame et de son ancêtre.

Claude Simon représente ici, par l'incessante répétition de ces figures, ce qu'il considère comme un travail d'historien, sinon idéologique, du moins proprement bâclé. De la même manière qu'il se méfie de la littérature qui se clame réaliste, Simon est critique de la prétention à la vérité unique qui est le gage d'une certaine tradition historiographique, celle qui construit ses récits historiques à l'aide des exploits des vainqueurs, de ceux qui ont ourdi

²⁶³ *Ibid.*, p. 218-219.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 449.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 450.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 449.

²⁶⁹ *Idem.*

les guerres que Simon condamne tout au long des *Géorgiques*. On a souvent noté que la réécriture du livre d'Orwell qui constitue le quatrième chapitre se voulait une critique de l'idéologie. On peut cependant également y voir une critique de l'historiographie lorsqu'elle fait abstraction du point de vue des vaincus et des laissés pour compte : O., qui se débat avec l'absurdité de la guerre qu'il fait, « avait simplement par-dessus la tête de toute cette histoire dont il doutait (en quoi il se trompait encore) qu'elle méritât qu'on l'écrivît avec un H majuscule et qui ne l'intéressait décidément pas.²⁷⁰ » Pour O., tout comme d'ailleurs pour le cavalier du deuxième chapitre, plus le temps avance, et moins il lui semble probable de participer à « une action historique ». Ou du moins, concède le narrateur, « si action il y avait, elle apparaissait sous une forme, bruyante certes et tapageuse, de non-action, à moins d'admettre (ce qui était après tout possible mais peu exaltant) que l'Histoire se manifeste (s'accomplit) par l'accumulation de faits insignifiants, sinon dérisoires²⁷¹ ». Le narrateur nous dit que les récits de l'humanité, ceux qu'on enseigne dans les manuels d'histoire (comme « le manuel de la guerre de tranchée²⁷² »), alignent facticement une sélection d'événements dignes d'être relatés, en les faisant passer pour la totalité du passé, mais laissent de côté tout ce qui constitue la réalité brute de l'expérience de la guerre telle que la vivent des personnages comme le cavalier ou O. Ces représentations de l'histoire opèrent par conséquent par montage, mais cache leur facticité technique en se présentant comme la totalité homogène et lisse du passé.

Les différentes scènes de profanation dispersées dans le roman font également écho à celle, qui se trouve au début du troisième chapitre, du château ancestral (« ou plutôt la ruine »), « cédé à un carrier qui aussitôt avait entrepris de le démolir pour en revendre les pierres, puis, [...] quand l'opération se fut révélée non rentable, l'avait revendu²⁷³ ». Château, donc, qui est par la suite « replâtré », « ou plutôt [...] tant bien que mal rafistolé²⁷⁴ » par ses nouveaux acquéreurs, mais qui restera malgré tout à l'état fragmenté, cet état constituant paradoxalement le signe le plus riche de l'histoire du bâtiment, sa ruine même composant un

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 304.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 304.

²⁷² *Ibid.*, p. 303.

²⁷³ *Ibid.*, p. 183.

²⁷⁴ *Idem.*

écran interdisant que ne soient proférées de nouvelles « injures posthumes ». On est en droit de penser que la manière dont Simon se propose de relater le passé s'inscrit dans la lignée de la ruine et de la remémoration en s'opposant à ces maladroites tentatives d'assemblage qui osent mêler les ossements de différents cadavres, qui détruisent les réseaux complexes du corps humain, ou qui fragmentent pour des raisons pécuniaires des bâtiments d'une autre époque, les reconstruisant par la suite à la va-vite, et avec des matériaux hétéroclites et de mauvaise qualité. Au montage problématique des récits historiques, Simon en oppose un autre, celui des *Géorgiques*. Cette dialectique du montage, qui comprend un moment de déconstruction et un autre de reconstruction, se traduit aussi formellement par une dialectique de la répétition : après avoir mis en lumière un moment négatif, le travail de la répétition d'un certain motif sert à construire sa contrepartie dialectique positive.

Le chant d'Orphée comme recomposition de l'Histoire

On le voit, c'est après le récit fragmentaire qui se clame total qu'en a *Les Géorgiques*. Le récit historique ainsi constitué, qui emprunte la forme d'une linéarité exemplaire enfilant les événements les uns après les autres au moyen de rapports de cause à effet, cache en réalité son aspect profondément fragmentaire. Pour Simon, en revanche, il est impossible « de dire avec certitude dans quel ordre se succèdent les diverses phases de l'action²⁷⁵ ». Ce n'est cependant pas une vision nihiliste ou une négativité absolue qui émerge des *Géorgiques*. Y est bel et bien proposé un récit des événements historiques, qui se doit de remettre en question le caractère arbitraire du « saucissonnage » du passé si violemment dénoncé. Pour ce faire, cette réécriture historique passera par le même travail de réitération qui avait d'abord servi à décomposer la soi-disant universalité de l'« Histoire humaine ». « [É]largissant pour ainsi dire l'espace *par la répétition des mêmes chocs distincts, séparés*, comme une scansion²⁷⁶ », Simon, tout au long des *Géorgiques*, multipliera les va-et-vient entre divers éléments qui font retour à différentes époques, afin de tisser ainsi de nouveaux liens entre ces dernières.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 176.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 162. Je souligne.

L'un de ces éléments thématiques est le mythe d'Orphée, emprunté par Simon afin de donner forme au réseau sémiologique que constitue son roman de montage. L'histoire d'Orphée « est bien plus qu'un élément de raccord entre les différents niveaux du récit. La légende, sous la forme de l'opéra, n'est plus seulement une œuvre connue des trois personnages; elle fournit, sous une forme plus proche du poème de Virgile, les épisodes structurants des trois biographies qui constituent le récit.²⁷⁷ » D'après la version des *Géorgiques* de Virgile, Orphée descend aux enfers afin d'en rescaper sa femme, Eurydice. Grâce à son chant, il charme Hadès, qui accepte de lui rendre Eurydice à la condition qu'Orphée marche devant elle et qu'il ne se retourne pas avant que tous deux aient rejoint le monde des vivants. Inquiet de ne plus entendre les pas de sa bien-aimée, Orphée, à la limite des mondes, se retourne et voit Eurydice disparaître sous ses yeux. Inconsolable, il refusera de prendre une nouvelle épouse et sera mis en pièces par les femmes de Thrace. Sa tête, jetée dans un fleuve, continuera malgré tout à faire entendre sa plainte, continuité musicale que les échos du mythe, présents aux différentes époques des *Géorgiques* simoniennes sous la forme de références à l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Gluck, manifestent certainement.

Au-delà de représenter la « situation in extremis du narrateur démuné des *Géorgiques* dont l'identité ébranlée se reflète dans l'errance et la dispersion textuelle²⁷⁸ », le refrain orphique constitue un des ancrages cruciaux permettant de relier entre eux les différents récits des guerres européennes. Tous les personnages des *Géorgiques* entretiennent ainsi un rapport à l'opéra de Gluck. Le cavalier entend à la radio, comme « parvenant à travers des épaisseurs de temps et d'espace », « la voix fragile d'un ténor » qui chante « *Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il moi ben? Euri...*²⁷⁹ ». Le chant italien de l'opéra d'Orphée est également associé au récit du milicien britannique : « *Il est armé de deux bombes accrochées à sa ceinture et d'un pistolet. La ville secouée d'explosions est immobile sous le soleil. Le sol de l'avenue est jonché par places de rameaux sectionnés par les balles. Les feuilles sont encore vertes, mais commencent à se friper. Le ténor chante Euridice Euridice ombra cara ove*

²⁷⁷ Anne-Marie Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des "Géorgiques" de Claude Simon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 53, 2001, p. 277.

²⁷⁸ Mark W. Andrews, « "Che farò ? Dove andrò ?" : les arias d'une narration orphique », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu*, Paris : Lettres modernes, 1994, p. 85.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

*sei?*²⁸⁰ » Le général a quant à lui rencontré à l'Opéra de Besançon sa première femme, dont l'épithaphe est retranscrite au troisième chapitre, épithaphe elle aussi, à l'image d'Orphée peut-être, dépecée par les commentaires qui en entrecourent la lecture²⁸¹. Le narrateur du roman a finalement lui-même assisté à un spectacle de l'opéra d'Orphée avec sa grand-mère, la dame perpétuellement endeuillée, alors qu'il avait onze ans. La description de ce souvenir prolonge la scène d'excavation de la tombe de l'aïeule citée plus tôt :

dans leurs défroques d'apparat faites d'imputrescible serge et d'imputrescible soie comme celle de cette robe au plastron brodé de petites perles tubulaires [...], qu'elle revêtait pour trôner au milieu de sa famille [...], sortie tout droit, aurait-on dit, de l'un de ces opéras auxquels elle se sentait tenue de conduire elle-même ses petits-enfants, installée (effondrée sur elle-même, semblable à quelque vieille reine agonisante maintenue pour ainsi dire de force dans cette vie qui ne voulait pas la lâcher) au troisième ou quatrième rang des fauteuils d'orchestre, les seules places qu'elle semblât connaître [...], comme quelque incarnation mythique, comme si elle n'était là que pour donner la réplique à ces personnages venus d'un lieu et d'un temps eux aussi mythiques dont, la première fois, l'apparition en chair et en os produisit sur le garçon habitué aux plates aventures d'ombres lumineuses et plates qui se mouvaient sur un écran un trouble ou plutôt un choc auquel rien ne l'avait préparé avant qu'il pénètre dans ce Théâtre municipal fermé la plus grande partie de l'année (au point qu'il – le garçon – avait fini par ranger la façade décrépie au nombre de ces monuments, de ces vestiges d'un passé révolu, s'écaillant lentement, relégué par le cinéma aux affiches violemment colorisées dans un oubli où, pensait-il, devait lentement pourrir, mangé par les vers, quelque chose d'à peu près aussi suranné que les fastes râpés du mausolée familial dont il lui sembla au premier abord constituer pour ainsi dire une annexe, [...] franchissant dans le sillage de la vieille dame non pas l'étroite fente entre deux rideaux crasseux mais les vantaux capitonnés des portes qui donnaient accès à cette salle au décor vieillot aussi différente de la tumultueuse et sonore caverne étayée de poutres rivetées et retentissant de sauvages échos qu'un salon peut l'être d'un hall de gare et qui lui parut, par ses dimensions réduites, ses peintures craquelées, non seulement exiguë mais dérisoire, en même temps que, paradoxalement (vêtu de son meilleur costume, les ongles propres, les cheveux sagement peignés, saluant poliment d'autres vieilles dames parées de jais, privé en quelque sorte de cette cuirasse protectrice du débraillé et de la grossièreté que la petite bande de collégiens affichait, exagérât

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 33. Simon souligne.

²⁸¹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 163-165. Ainsi que l'explique Monluçon, pour ce qui est du général, le lien avec Orphée est un peu différent, puisque « le narrateur recourt à une prouesse de montage. Il juxtapose ses propres souvenirs d'opéra avec ceux de son ancêtre[.] se plaît [...] à imaginer que son ancêtre y a entendu l'Orphée de Gluck. Or rien ne prouve qu'on donnait précisément cette œuvre à Besançon. Les lieux ne correspondent pas. Les premières représentations d'Orphée, en France, ont eu lieu en 1774, mais à Paris, puis en 1790, mais à Avignon. »

par bravade), il se sentait à chaque pas envahi par un vague malaise encore accentué lorsque installé à sa place, se baissant pour ramasser le programme échappé de ses mains, il découvrit au lieu du plancher constellé de crachats, d'écorces de cacahuètes, et de la forêt de pieds sales chaussés d'espadrilles ou de souliers aux talons tournés, des alignements d'escarpins bien cirés, de pantalons aux plis repassés et de bas de soie, se redressant, de plus en plus mal à l'aise, pour contempler de nouveau non pas le tapageur damier de panneaux publicitaires mais, peint en trompe-l'œil, retenu sur le côté par une cordelière aux lourds glands d'or peints aussi en trompe-l'œil, majestueusement drapé, l'immense rideau pourpre qui (quoique – ou peut-être parce que – grisé par la moisissure, défraîchi et même réparé par endroits aux moyens de pièces, de repeints) semblait, misérablement fastueux, tant bien que mal retapé comme la fausse moire aux reflets argentés tapissant le salon de la vieille dame [...]²⁸².

Cette description est d'un grand intérêt. La salle d'opéra, qui met en scène le mythe d'Orphée, est inscrite dans un rapport d'opposition avec la salle de cinéma, opposition que le narrateur constate lorsqu'il se penche et qu'il aperçoit « des alignements d'escarpins bien cirés, de pantalons aux plis repassés et de bas de soie », alors que le sol du cinéma auquel il est habitué est plutôt « constellé de crachats, d'écorces de cacahuètes, et de la forêt de pieds sales chaussés d'espadrilles ou de souliers aux talons tournés ». La ligne de souliers propres qui s'oppose à la constellation de déchets n'est pas sans rappeler l'opposition des historiographies chez Benjamin : l'histoire linéaire est la forme empruntée par le récit des vainqueurs (ici les aristocrates qui ont les moyens d'aller à l'opéra), alors que l'image dialectique emprunte plutôt celle de la constellation (ici les classes populaires qui vont au cinéma). Le chroniqueur, à la différence de l'historien positiviste, recueille sans discrimination, c'est un collectionneur et un chiffonnier (figures que Benjamin affectionnait particulièrement), pour qui même les plus vulgaires déchets peuvent, une fois montés, constituer la plus brillante constellation. Il faut aussi souligner le parallèle entre la constellation de déchets qui jonchent le sol de la salle de cinéma et le montage que requièrent les films qui y sont projetés.

On pourrait soutenir qu'Orphée, dont l'histoire est jouée dans la salle d'opéra, est choisi par Simon afin d'exemplifier l'erreur pour laquelle il est puni, celle de regarder derrière lui trop tôt, sans la distance nécessaire à une appréhension juste du passé. Au lieu cependant de considérer Orphée comme un exemple à ne pas reproduire, j'en défendrais plutôt

²⁸² Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 219-221.

l'interprétation inverse, et, à la suite de Marcuse, souhaite mettre l'accent sur le caractère subversif du geste du jeune mortel. Le penseur allemand présente en effet Orphée (ainsi que Narcisse) comme des figures contraires au principe raisonnable de performance qui domine le monde occidental depuis l'avènement des Lumières, et dont Prométhée est le héros archétypique. À ce héros de la productivité Marcuse oppose la figure d'Orphée, dont la voix chante au lieu de commander et acquiert par là la possibilité de mettre fin au douloureux processus de la conquête, réconciliant enfin la nature et l'humanité, l'éros et le thanatos, au sein d'un rapport où la domination et la destruction sont absentes : « The song of Orpheus pacifies the animal world, reconciles the lion with the lamb and the lion with man. The world of nature is a world of oppression, cruelty, and pain, as is the human world; like the latter, it awaits its liberation. [...] The song of Orpheus breaks the petrification [...].²⁸³ »

Ainsi, il est possible d'interpréter l'utilisation d'Orphée par Simon comme façon de lier entre elles différentes époques. Toujours dans le sillage des thèses sur l'histoire de Benjamin, on peut facilement souligner les ressemblances entre Orphée et l'Ange de l'Histoire. L'Angelus novus « voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré », tout comme Orphée, dont le châtiment ultime, le démembrement, rappelle qu'il souhaitait réconcilier les éléments fragmentés du monde, présent, passé et futur. L'Ange est malgré lui emporté par « une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. » Orphée refuse bel et bien de regarder devant lui, et sera lui aussi amené vers l'avant contre son gré, puisque son unique désir, une fois Eurydice de nouveau perdue, sera de revenir sur ses pas. Cette tempête, Benjamin de conclure, « est ce que nous appelons le progrès²⁸⁴ ». Le retour d'Orphée aux différentes époques des *Géorgiques* appelle une interprétation de l'histoire positive parce qu'elle a cessé d'être linéaire.

Selon cette façon de concevoir Orphée, Simon utilise donc son image comme un carrefour au sein duquel se croisent et se répètent les différentes images du passé, comme

²⁸³ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, New York : Vintage Books, 1962 [1955], p. 151.

²⁸⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 434.

l'embrayeur, pourrait-on dire, des images dialectiques qu'il produit. À l'aide de la répétition de la figure d'Orphée, Simon est capable de lier les uns aux autres les différents destins, comme une constellation, c'est-à-dire sans qu'ils ne constituent une suite d'événements qui découlent les uns des autres. Ressort ainsi ce qu'il y a de similaire dans les différentes histoires : la guerre, la manière dont elle est conduite, la manière dont elle est par la suite racontée, la manière dont elle est transformée en exploit et constitue un événement clé du déroulement de « l'Histoire universelle de l'humanité ». Un peu comme l'ironie possédait pour le jeune Lukács une nature duelle, faisait office de principe à la fois de discontinuité et de continuité, selon l'interprétation proposée par Paul de Man²⁸⁵, le montage chez Claude Simon sert à lier entre elles des situations qui seraient autrement restées à l'état fragmenté (ou démembré) appréhendé par la conscience réifiée. *Les Géorgiques* propose simultanément que la perception du monde est fragmentée, mais qu'il est possible de procéder à un travail de tissage des différents fragments afin d'en retrouver, sinon la totalité perdue, du moins une nouvelle forme de totalité, d'où, cette fois, les vaincus (les « déchets » de l'histoire) ne seraient pas exclus. En contrepartie, la totalité recomposée qui est proposée grâce aux fragments liés par le fil conducteur d'Orphée a l'effet contraire d'y réintégrer ceux qui n'ont jamais eu le privilège d'y figurer, travaillant dans la lignée de l'apocatastase tant désirée par Benjamin.

La version du mythe d'Orphée que retient l'opéra de Gluck troque la finale catastrophique pour une fin heureuse où Eurydice est ressuscitée et les amants réunis. Ainsi que le note Anne-Marie Monluçon, Claude Simon se garde bien de revendiquer cette version édulcorée, même si l'opéra italien médiatise le mythe grec dans *Les Géorgiques*²⁸⁶. Simon délaisse cette fin « réécrite », elle aussi probablement « saucissonnée », et se fait plutôt le devoir de réintroduire le motif du démembrement d'Orphée, et ce, en ne citant que des extraits de l'opéra de Gluck qui ne contredisent pas la version virgilienne. L'importance du démembrement d'Orphée et de la plainte que la tête continuera de faire entendre malgré l'état

²⁸⁵ « [A] disruptive and unifying principle », selon les mots de Paul de Man, « discontinuous as well as structural ». Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2^e éd., Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983, p. 56.

²⁸⁶ Anne-Marie Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », *op. cit.*, p. 271-285.

de fragment auquel elle est réduite est renforcée dans le chapitre trois par l'évocation du « fantôme acéphale d'un roi décapité », dont le guillotinage fut voté par le général L.S.M. C'est la même chose pour les « moignons de tour » qui encadrent le château ancestral, cette bâtisse « manchote », privée « de ses superstructures, s'entêtant à survivre, coupé[e] en deux²⁸⁷ ». Selon Monluçon, Simon choisit de rester près de la version de l'Antiquité parce que « le roman refuse l'optimisme de l'opéra du XVIII^e siècle et se rapproche de la tonalité tragique du poème antique.²⁸⁸ » En liant le refrain orphique au travail de montage, il est possible de proposer une interprétation plus critique : le démembrement d'Orphée est conservé chez Simon parce qu'il symbolise la mise en pièces des récits historiques et le refus de leurs effets de linéarité et de continuité. La tête d'Orphée voguant sur le fleuve et continuant de chanter sert ainsi de fil conducteur au roman, afin de repenser une totalité, qui s'avoue constituée des fragments de l'expérience des vaincus et des ruines du progrès.

Il y a donc bel et bien rejet de la vision progressiste de l'histoire dans *Les Géorgiques*. Chez Benjamin, rappelons-le de nouveau, ce rejet est politique, dans la mesure où le philosophe croit que le fascisme garde « toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme une norme historique²⁸⁹ ». L'histoire universelle comprise comme progression est celle des vainqueurs : pour tout bon marxiste, elle a en effet toujours été écrite à partir « du point de vue des classes possédantes, celles pour qui l'activité de production matérielle que présuppose chaque objet de leur monde va littéralement sans dire [...].²⁹⁰ » Pour Benjamin, il importe par conséquent d'en modifier, non seulement le contenu, mais également la forme. Orphée, donc, puisqu'il a tout perdu pour avoir désobéi aux plus puissants, est la voix qui a la possibilité de narrer l'histoire des vaincus, de ceux qui regardent derrière eux avec angoisse sans y être autorisés.

Il n'est pas étonnant que Simon rejette lui aussi l'idéologie progressiste, puisque c'est toujours à l'histoire des vaincus, à ce qui est négligeable, comme les soldats ou les miliciens

²⁸⁷ Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 145-146, 146, 148 et 147.

²⁸⁸ Anne-Marie Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des "Géorgiques" de Claude Simon », *op. cit.*, p. 277.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 433.

²⁹⁰ Lucien Sève, *Introduction à la philosophie marxiste*, Paris : Éditions sociales, 1980, p. 177.

sans nom qui servent de chair à canon lors des différents conflits, « à la vision d'un vaincu ou d'une victime : celle d'un soldat défait²⁹¹ », qu'il s'est le plus fortement et le plus systématiquement intéressé. Les personnages de castes inférieures aux physiques souvent atrophiés qui peuplent ses romans en témoignent : ces « générations d'analphabètes aux mains calleuses, aux jambes lentes, au parler lent, aux reins courbés sans repos depuis le commencement du monde vers la terre nourricière, répétant sans fin les mêmes gestes millénaires, taciturnes, secrets²⁹² », dont la servante de l'ancêtre endeuillée, « la fidèle boiteuse », une de « ces nourrices sans âge des tragédies classiques²⁹³ », et Batti, l'intendante du général L.S.M. à qui est adressée une bonne partie de sa correspondance, sont les fières représentantes dans *Les Géorgiques*. Ces analphabètes qui travaillent la terre répètent « sans fin les mêmes gestes ». À la répétition des guerres, que les vainqueurs ont le privilège de relater, Simon opposera donc un autre type de répétition, qui, au milieu de la dislocation et du morcellement que le montage requiert dans un premier temps, sera le lieu de la recomposition des différents fragments.

Le caractère politique des romans de Sartre et de Simon s'éclaire par l'analyse de leur vision de l'histoire, entre autres indiquée par le choix de la technique du montage. *Le sursis* et *Les Géorgiques* sont en effet des récits où n'importe qui est digne de témoigner de l'histoire, décrivant par là, chacun à leur manière, mais tous deux à l'aide du montage, à la fois le souci d'exemplarité qui mène à penser l'histoire comme une suite d'exploits, et la conception de la dialectique héritée d'Hegel qui permet de lier la temporalité historique à un mouvement menant vers un progrès indéniable par rapport à un état précédent.

La multilinéarité de l'intrigue dans *Le sursis* est construite sur un mode dialectique, au sens où cette fois la synthèse qui peut être produite par le mouvement de la pensée n'est pas permanente. Cette forme de dialectique, comprise dans un sens benjaminien, permet la

²⁹¹ Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kis*, op. cit., p. 189.

²⁹² Claude Simon, *L'herbe*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986 [1958], p. 33.

²⁹³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 193.

production d'images où la juxtaposition de pôles opposés fait émerger la similarité existant entre les diverses positions politiques face à la guerre plutôt qu'une synthèse destinée à se figer et à stopper le mouvement de la pensée. La combinaison sans transition de scènes structurellement similaires, comme celles où Boris et Philippe décident tous deux de passer à l'action, crée l'espace pour appréhender le conflit politique qui constitue le thème central du récit, la signature des Accords de Munich, de manière non partisane, quoique résolument engagée. Le montage alterné du viol d'Ivich et de la signature desdits Accords, quant à lui, en faisant d'abord du premier la métaphore du deuxième, refusait l'idéologie progressiste, et, en accordant ensuite une place égale aux deux récits, reflétait une conception non hiérarchisée du rapport entre le tout et ses parties, entre l'individu et la société, puisqu'était ainsi représenté en la personne d'Ivich le destin collectif d'une nation dans son entièreté.

Dans *Les Géorgiques*, j'ai montré que la représentation de l'histoire se déroulait en deux temps, chaque temps étant transmis à l'aide d'un travail narratif de répétition. C'était d'abord une attaque en règle contre une représentation linéaire et progressiste de l'histoire que symbolisait le retour des figures de l'excavation et de la dislocation. Pour Simon, le passé est toujours appréhendé à travers sa mise en forme par le sujet de la remémoration. Il dénonce les récits historiques qui cachent leur caractère partiel. Une fois cette critique établie, le retour du mythe d'Orphée à chaque époque permet de comprendre le travail même de la répétition comme une façon de lier entre eux les différents fragments épars, en rendant justice aux laissés pour compte de l'histoire officielle. Tel le fil de l'aiguille cousant les différents destins les uns aux autres, la répétition au sein des *Géorgiques* constitue indéniablement l'armature narrative qui permet au lecteur de comprendre ce qui relie toutes ces guerres et leur dénonciation commune.

CONCLUSION

L'un des gestes critiques qu'on retient habituellement de la thèse que Walter Benjamin rédige au cours des années vingt, intitulée *Origine du drame baroque allemand*, est la tentative de réhabilitation de l'allégorie conduite dans sa deuxième partie²⁹⁴. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la notion de « symbole » tend en effet à supplanter les autres conceptions du langage figuratif dans différentes théories de l'art, et particulièrement l'allégorie, qui, à partir de ce moment, se voit plus ou moins systématiquement dévalorisée, comme l'a rappelé Paul de Man dans son essai *Blindness and Insight*²⁹⁵. La nature de l'opposition réside dans le type de lien unissant l'expérience à sa représentation (en termes esthétiques) ou le sensible à l'intelligible (en termes philosophiques). Le symbole a comme structure celle de la synecdoque²⁹⁶ : étant une partie de la totalité qu'il représente, il lui est possible de coïncider avec l'expérience. Au contraire du lien entre réalité et symbole, « motivé » et « naturel », le rapport de l'allégorie et de la réalité est de l'ordre de la convention, « a pure decision of the mind²⁹⁷ », remarquera Paul de Man, qui suppose un hiatus entre les deux termes de l'équation. Sans rapprocher abusivement des débats ayant eu lieu à des époques différentes, il reste intéressant, à partir de l'intérêt que leur porte Benjamin, d'établir certains rapports entre la pratique de l'allégorie et la pratique du montage littéraire, rapports qui nous permettent de considérer les dissensions allemandes des années trente dans une perspective sémiotique où langage et politique sont indissolublement liés. Comprendre le montage comme mise en lumière dialectique de la fracture entre la représentation et l'expérience, c'est-à-dire comme une pratique allégorique, permet

²⁹⁴ Il faut noter que l'argumentation de Benjamin est d'une grande complexité et va au-delà de la simple « réhabilitation » d'un des deux termes d'une opposition, qui impliquerait la légitimation bien peu dialectique du système d'opposition ayant servi à la dévalorisation de l'allégorie. Pour une description plus adéquate du sauvetage de l'allégorie chez Benjamin, on peut se référer à l'article de Jacques-Olivier Bégot, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion* [En ligne], no 7, 2010, mis en ligne le 31 août 2010, consulté le 1^{er} janvier 2015, <http://asterion.revues.org/1573>.

²⁹⁵ Paul de Man, « The Rhetoric of Temporality », dans *Blindness and Insight*, op. cit., p. 187-228.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 191.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 192.

notamment de mieux cerner la nature des reproches de Lukács à l'endroit de cette technique romanesque : pour Lukács, si la forme de représentation est fracturée, c'est que le monde l'est également en son essence, idée qu'il ne peut se résigner à accepter. Or cette équation n'est valide que si le travail figuratif de l'œuvre relève d'une imagination symbolique. Une rhétorique qui tablerait à l'inverse sur l'arbitraire du signe, qui détache signifiant et signifié, pour reprendre les termes de la linguistique saussurienne, est parfaitement capable de représenter autre chose que ce qu'elle est, puisque sa structure n'a pas partie liée avec la structure du monde qu'elle représente. Le montage romanesque est ainsi en mesure, pour Benjamin, de fragmenter la représentation sans pour autant reproduire la réification capitaliste.

Dans la continuité des conceptions benjaminienes, ce mémoire s'est attaché à montrer que, grâce au montage qui les structure, *Le sursis* de Jean-Paul Sartre et *Les Géorgiques* de Claude Simon, malgré leurs différences, sont tous deux construits sur un mode allégorique. La reconnaissance de la distance inaliénable entre l'expérience et sa représentation, loin de constituer un obstacle à un discours politique, insuffle la puissance dialectique nécessaire à une représentation critique de la réalité historique. Il est vrai qu'à l'époque du *Sursis*, Sartre n'est pas encore converti à la dialectique matérialiste, tandis que Simon, qui se méfie de la métaphysique comme de la peste, ne s'en revendiquera jamais. Et pourtant, appréhender *Le sursis* et *Les Géorgiques* à travers le mouvement fondamentalement dialectique qui habite ces deux écritures permet d'identifier dans ces romans, malgré des visions antagonistes de la fonction de l'écrivain, un même nouage de la littérature et de la politique.

C'est en effet comme une technique capable de donner vie à un double mouvement que j'ai tenté d'analyser le montage dans les chapitres précédents, un double mouvement qu'exprime la polysémie, éminemment dialectique, du terme *exécution*. Dans un premier temps, et à l'opposé de Lukács, pour qui la fragmentation visible de la narration par montage n'est que le reflet immédiat de la conscience réifiée, j'ai voulu comprendre la fragmentation à l'œuvre dans *Le sursis* et *Les Géorgiques* comme l'acte réfléchi de dénonciation critique d'une fausse totalité, qui se voit littéralement *exécutée*, assassinée par le montage la déconstruisant. Il est juste d'affirmer que la totalité sur la perte de laquelle Lukács se lamente et dont la restitution sonnerait selon lui le glas de l'histoire est uniquement composée par ce

que le théoricien du roman juge essentiel : « Lukács's theory of the real makes distinctions between the essential and inessential (accidental) aspects of reality, those which constitute the totality and those which do not.²⁹⁸ » À cet égard, le montage romanesque permet à Sartre comme à Simon de traquer le caractère forcément partiel des discours idéologiques sur la guerre. L'idéologie est un concept qui a connu une fortune critique notable, mais, pour les besoins de ce mémoire, je l'ai entendue comme un discours ne relevant pas d'une expérience concrète, dans le cas qui nous intéresse d'une expérience concrète de la guerre. Sartre et Simon, tous les deux animés d'un puissant désir de concrétude, souhaitent une littérature réaliste, capable de faire justice à l'expérience de la violence. C'est avec des visées similaires qu'est dépeint le combat avec l'idéologie des personnages du *Sursis* et que sont séparés dans *Les Géorgiques* les codes représentatifs qui se reconnaissent comme tels et ceux qui cherchent à cacher ce qu'ils sont. En présentant une pluralité de destins individuels vécus simultanément, ou encore en rendant concurrentes différentes époques, le montage littéraire de ces romans de guerre participe à la mise en procès des représentations historiques véhiculées par les classes dirigeantes et reposant sur une vision forcément progressiste de l'humanité. L'histoire des vainqueurs est fragmentaire puisqu'elle présente comme universelle l'histoire d'une seule classe; l'idéologie progressiste, avec sa perspective évolutionniste, s'avère inapte à expliquer la férocité des guerres que connaît le XX^e siècle. C'est par conséquent une littérature critique, aux allures parfois déconstructionnistes, que produit le montage romanesque du *Sursis* et des *Géorgiques*.

Dans un deuxième temps, c'est le caractère constructif du verbe *exécuter* qui est mobilisé par le montage. Dans la perspective de la théorie de la connaissance développée par Benjamin, l'agencement de fragments *exécute* de nouvelles configurations, qui s'opposent, sur le mode de la constellation, à celles précédemment mises en pièces. La portée critique du *Sursis* et des *Géorgiques* ne se réduit pas à un simple dévoilement : le moment de la négation s'accompagne d'un moment d'affirmation, la déconstruction impliquant une reconstruction. En premier lieu, le caractère paratactique du monde, qui préfère la juxtaposition à la subordination des idées, met de l'avant l'aspect antiautoritaire d'un projet politique

²⁹⁸ David Carroll, *The Subject in Question: the Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, op. cit., p. 101.

fondamentalement démocratique. Si Rancière a raison de croire que la littérature naît comme l'exercice de cette démocratie où tout et chacun peut devenir le sujet de l'histoire, où la plus vulgaire des pierres est digne de signifier quelque chose, alors le montage dans les romans à l'étude participe très certainement de ce nouvel ordre symbolique de l'égalité absolue. La guerre, acte politique qui requiert la plus rigoureuse hiérarchisation des hommes, s'y voit ainsi dénoncée et ramenée à l'expérience vécue par les individus quelconques, *Le sursis* et *Les Géorgiques* devenant ce lieu où se côtoient, et cette fois sans distinction, les militaires gradés et les politiciens qui prennent les décisions, au milieu des soldats et des civils qui les subissent. Une nouvelle vision de la totalité, où il est fait place à tous les vaincus qui n'ont jamais eu l'occasion ni de raconter leur histoire ni de la faire, est patiemment élaborée au gré de ces morceaux d'existence juxtaposés. Il en va sans doute aussi d'une exigence de mémoire, telle que la concevait Benjamin, comme devoir politique le plus urgent, qui nécessite le salut de toutes les âmes sans exception afin que l'avenir puisse enfin se déployer.

En deuxième lieu, la technique romanesque du montage sollicite l'intervention critique du lecteur. Le montage littéraire se distingue de l'écriture cinématographique selon Damien François dans la mesure où ce qui était d'abord perçu comme « contin[u] dans le cours d'un film, peut être perç[u] comme discontin[u] au fil d'un texte littéraire. » Loin de constituer un obstacle à la communication, cette discontinuité « oblige à porter un intérêt à la réception, à intégrer, dans le processus créatif, la subjectivité du lecteur – le fameux "récepteur" de la théorie de la communication – qui, quittant son rôle passif, devient un "lecteur productif".²⁹⁹ » Ce que Damien François néglige dans sa comparaison entre littérature et cinéma, c'est qu'un des premiers théoriciens du cinéma, Sergueï Eisenstein, pensait bel et bien le montage comme une source d'interruption, et donc comme moyen politique de rendre visible le point de vue de l'auteur, mais aussi le dissensus entre les différentes interprétations possibles du discours filmique. En se faisant voir, en se donnant pour ce qu'il est, c'est-à-dire le produit d'une subjectivité, le montage se pose comme action, comme geste positif, comme prise de position qui invite le lecteur à participer à la construction du sens. À travers ses appels pour une littérature produite par des auteurs engagés, Sartre a toujours souhaité que se

²⁹⁹ Damien François, « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », *op. cit.*, p. 80

produise simultanément une lecture engagée. Simon, quant à lui, disait trouver effroyable l'idée d'être le seul détenteur du sens de ses romans. Sans trop forcer le trait, il y a là matière à repenser, peut-être, la radicalité de l'opposition entre les idées de Jean-Paul Sartre et de Claude Simon sur les liens entre littérature et politique. C'est dans les mêmes termes que Jacques Rancière associe les possibilités politiques du montage à l'activité du spectateur :

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire.³⁰⁰

En somme, c'est par sa capacité à mettre en avant un mode égalitaire et antiautoritaire d'organisation des idées et des énoncés que le montage permet la double prise de position de l'auteur et du lecteur, achevant par là une totalité artistique et politique.

Si ce mémoire a mis l'accent sur les ressemblances entre les deux romans français à l'étude, produits à presque quarante ans d'écart, il va sans dire qu'il aurait pu insister au contraire sur tout ce qui les éloigne, notamment sur l'opposition entre une rigoureuse synchronie des événements chez Sartre et une complexe diachronie chez Simon, ou encore sur l'inclusion de matériaux « autobiographiques » dans *Les Géorgiques*, pratique absente de la fiction sartrienne. De même, les horizons intellectuels au sein desquels ont vu le jour *Le sursis* et *Les Géorgiques* étaient bien différents, et sans doute les analyses de ce mémoire auraient gagné en finesse si elles avaient su contextualiser davantage les textes. Dans un souci plus sérieux d'historicisation, il aurait par ailleurs été intéressant de réfléchir à l'aspect politique du montage littéraire en tentant de situer le destin de cette pratique après la

³⁰⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, 2008, p. 23-24.

disparition proclamée des avant-gardes historiques³⁰¹. Pour plusieurs, le terme « avant-garde » s'applique en effet à l'art ayant pris naissance à la fin du XIX^e siècle et dont le déclin est précipité par la montée du fascisme et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Durant cette période émergent en Europe des groupes d'artistes prétendant à un dépassement de l'art comme sphère autonome de l'expérience humaine, dont la littérature, qu'ils entendent réconcilier avec la vie. Pour parvenir à cette fusion escomptée entre praxis artistique et praxis politique, les avant-gardes historiques, dont les surréalistes sont l'exemple le plus achevé, se serviront notamment du montage littéraire, technique à leurs yeux capable d'exprimer ce refus de l'apparence trompeuse de réconciliation entre l'homme et la nature représentée par l'art avant eux, et de mettre en péril l'art institutionnalisé. Malgré la disparition des avant-gardes et l'échec de leurs attaques, comme l'illustrent admirablement *Le sursis* et *Les Géorgiques*, la technique du montage littéraire conservera par la suite ses lettres de noblesse et se verra même largement renouvelée. Une interrogation en trois temps s'imposerait alors : en quoi, d'abord, le montage littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle se distingue-t-il formellement du montage littéraire pratiqué par les groupes historiques d'avant-garde? De quelle nature, ensuite, est le rapport entre ces différences formelles et l'évolution idéologique de la société française et, plus largement, de la situation géopolitique de l'Europe? Et finalement, à quelle condition cette pratique tardive du montage, maintenant récupérée par la culture publicitaire et l'économie marchande, peut-elle encore exercer des effets politiques? Sans nier ainsi les nombreuses filiations qui existent entre le « projet artistique moderne » et les différents courants qui lui feront suite, il serait dès lors possible de montrer que la survivance du montage romanesque malgré les transformations de ses visées indique toute la prospérité de cette pratique, et par conséquent la nécessité d'y accorder une attention accrue afin de comprendre dans toute leur complexité les tenants et aboutissants des liens entre littérature et politique au sein du siècle dernier.

³⁰¹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris : Éditions Questions théoriques, 2013 [1974].

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Jean-Paul Sartre, *Le sursis*, Paris : Gallimard, 2009 [1945].

Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris : Les Éditions de minuit, 1985 [1981].

Corpus secondaire

Jean-Paul Sartre, « La technique du roman et les grands courants de la pensée contemporaine » [1932-1933], dans Annie Cohen-Solal et Gilles Philippe (éd.), « Les conférences du Havre sur le roman », *Études sartriennes*, no 16, 2012, p. 35-162.

Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 2007 [1943].

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris : Gallimard, 2008 [1948].

Claude Simon, *La corde raide*, Paris : Le Sagittaire, 1947.

Claude Simon, *L'herbe*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986 [1958].

Claude Simon, « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958? », *Les lettres françaises*, avril 1958.

Claude Simon, « Un bloc indivisible », *Les lettres françaises*, 4-10 décembre 1958.

Claude Simon, « Une odeur de moisi... », *L'Express*, 8 décembre 1960.

Claude Simon, « Pour qui donc écrit Sartre? », *L'Express*, 28 mai 1964.

Claude Simon, « La littérature est une fin en soi », *Témoignage Chrétien*, 24 mars 1966.

Claude Simon, « Contre un roman utilitaire », *Le Monde*, supplément au no 6890, 8 mars 1967.

Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris : Éditions de Minuit, 1986.

Corpus critique

Didier Alexandre, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », *Cahiers Claude Simon*, no 3, 2007, p. 87-104.

Mark W. Andrews, « "Che farò ? Dove andrò ?" : les arias d'une narration orphique », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu*, Paris : Lettres modernes, 1994, p. 83-96.

Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou L'art du montage*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Damien François, « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », *Revue d'études cinématographiques*, vol. 8, no 3, printemps 1998, p. 75-103.

Claire Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'œuvre. Bis repetita*, Paris : L'Harmattan, 2005.

Peter Janssens, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 1998.

Anne-Marie Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des "Géorgiques" de Claude Simon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 53, 2001, p. 271-285.

Nathalie Piégay-Gros, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Textuel*, avril 1994, no 28, p. 93-99.

Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève : Droz, 1968.

Alexandre Prstojevic, *Le roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kis*, Paris : L'Harmattan, 2005.

Pierre Schoentjes, « "Et voilà la guerre! Une foutue saloperie!" Lire la guerre dans *Les Géorgiques* », dans Laurichesse, Jean-Yves (éd.), *Claude Simon 5. « Les Géorgiques », une forme, un monde*. Paris : Lettres modernes, 2008, p. 115-133.

Dina Sherzer, « Ubiquité de la répétition dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Neophilologus*, no 70, 3 juillet 1986, p. 372-380.

Frédéric Tabaki, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Mots*, no 54, mars 1998, p. 42-52.

Patrick Vauday, « Entretien avec Denis Hollier », *Rue Descartes*, « Sartre contre Sartre », no 47, 2005.

Dominique Viart, « Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine », dans Gianfranco Rubino (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome : Bulzoni Editore, 2006.

Ilias Yocaris et David Zemmour, « Vers une écriture rhizomatique. Style et syntaxe dans *La bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Semiotica*, vol. 181, no 1/4, 2010, p. 283-312.

Corpus théorique

Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Heim, Paris : Gallimard, 1984 [1946].

Jean Antoine-Dunne, « Introducing Eisenstein's Theory », dans Jean Antoine-Dunne et Paula Quigley (ed.), *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2004.

Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris : Gallimard, 1938.

Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris : Éditions Albatros, 1979.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1972 [1953].

Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Walter Benjamin, « La crise du roman : À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], trad. Rainer Rochlitz, dans *Oeuvres, II*, Paris : Gallimard, 2010, p. 189-197.

Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], trad. Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2011, p. 37-49.

Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], trad. Philippe Ivernel, dans *Essais sur Brecht*, Paris : Éditions La fabrique, p. 122-144.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], trad. Rainer Rochlitz, dans *Oeuvres, III*, Paris : Gallimard, 2012.

Walter Benjamin, « Le conteur : considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], trad. Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, *op. cit.*, p. 53-106.

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], trad. Pierre Rusch, dans *Oeuvres, III*, Paris : Gallimard, 2010, p. 427-443.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, 3^e éd., Paris : Les éditions du cerf, 2006.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris : Gallimard, 2008 [1966], p. 208-222.

Jean Bessalel et André Gardies, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris : Nathan, 1988.

Jean-Pierre Bertrand, « Avant-garde », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, 2002.

Bertolt Brecht, *Sur le réalisme précédé de Art et politique : considérations sur les arts plastiques*, trad. André Gisselbrecht, Paris : L'Arche, 1970.

Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, 1978 [1935].

- David Carroll, *The Subject in Question : the Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 1982
- Maurice Cranston, « Pacifism as an Ideology », dans *La guerre et ses théories*, Paris : Presses universitaires de France, 1970, p. 53-57.
- Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2^e éd., Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983
- André P. Donneur, « Partis communistes et partis socialistes : quatre expériences de collaboration : I - Front unique et Front populaire », *Études internationales*, vol. 7, no 4, 1976, p. 542-571.
- Sergueï Eisenstein, « De la structure (du film) » [1938-1939], trad. Armand Panigel, dans *Le film : sa forme / son sens*, Paris : Christian Bourgois, 1976.
- Friedrich Engels et Karl Marx, *L'idéologie allemande*, Paris : Les Éditions sociales, 1976.
- Fred Fischbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Villeuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III, 1976.
- Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 2007 [1972].
- Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- Jean-François Hamel, « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin. Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, p. 7-14.
- Philippe Ivernel, « Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1978, p. 107-116.
- Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton : Princeton University Press, 1971.
- Fredric Jameson, « Reflections in Conclusion », dans *Aesthetics and Politics*, London, New York : Verso, 2007 [1977], p. 196-213.

Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, London, New York : Routledge, 2012 [1981].

Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris : Éditions Galilée, 1973.

Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], no 8, 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 15 février 2014, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/120>.

Denis Laoureux, *Histoire de l'art. 20^e siècle : clés pour comprendre*, Bruxelles : De Boeck, 2009.

Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme » [1934], trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris : L'Arche, 1975, p. 41-83.

Georg Lukács, « Raconter ou décrire? » [1936], dans *Problèmes du réalisme*, op. cit., p. 130-175.

Georg Lukács, « Il y va du réalisme » [1938], dans *Problèmes du réalisme*, Paris : L'Arche, 1975, p. 243-273.

Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, New York : Vintage Books, 1962 [1955],

Jean Mitry, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 74-85.

Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne : Cité – L'Âge d'homme, 1977, p. 38-73.

Arno Münster, *Ernst Bloch. Messianisme et utopie*, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 93.

Vincent Pinel, *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, vol. 2, no 43, 2007, p. 45-69.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris : Presses universitaires de France, 2012.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

Lucien Sève, *Introduction à la philosophie marxiste*, Paris : Éditions sociales, 1980.

Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique*, no 24, 1975, p. 417-425.

Peter A. Zusi, « Echoes of the Epochal. Historicism and the Realism Debate », *Comparative Literature*, vol. 56, no 3, 2004 (Summer).